arta

ANUL XXXVI Nr. 1 /1989

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 1/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA:

STR. C. A. ROSETTI 39, telefon 13.13.80, cod 70205 București 2

ADMINISTRAȚIA:

Uniunea Artiștilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15, 50.71.80, cod 71118 București 1

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Dan Grigorescu — redactor șef, François Pamfil — secretar responsabil de redacție, Mihai Drișcu, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, București

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P O Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România

	1	Sărbătorirea tovarășului Nicolae Ceaușescu	
		Sărbătorirea tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu	
		Telegramele Uniunii Artiștilor Plastici	
	5	Înălțător moment sărbătoresc	Arta
	6	Strîns uniți sub tricolor	
		Forța inspiratoare a unei personalități	Eugen Palade
	9	Inscripție la un portret	Vasile Pop Negreșteanu
	10	130 de ani de la făurirea statului național român prin unirea Moldovei și Munteniei	Arta
CRONICĂ	11	Sultana Maitec	Ion Papuc, Gheorghe Vida
	15	Ioan Horvat Bugnariu	Adrian-Silvan Ionescu, Gheorghe Vida
	17	Ștefan Râmniceanu	Răzvan Theodorescu
	18	Veșmînt de crai la Curtea Veche	Anca Vasiliu
ATELIER 35	20	Camelia Crișan Matei	Ileana Pintilie, Mihai Ispir
	22	Radu Igazság	Călin Dan
TABERE	24	Tabăra de la Soveja	Paul Cornel Chitic
CĂRȚI/IDEI	25	Vasile Drăguț: « Medalioane în cerneală »	Horia Horșia
		Maurice Rheims: « Infernul curiozității »	Horia Horșia
	26	Un Steriadi revăzut	Mihai Ispir
	28	Carnet de critic (XVIII)	Mihai Drișcu
	30	Jurnalul galeriilor	Anca Vasiliu, Corina Garabet, Valentin Ciucă, Cătălin Davidescu, Corina Popa, Adrian-Silvan Ionescu, Marica Grigorescu, Carmen Popescu, Aurelia Mocanu, Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Petru Drișcu
	37	Meridiane	Anca Iorga
		Tabăra de sculptură — Straubing 1988	Dinu Rădulescu
COPERTA	I	Flori	Ion Popescu Negreni

	1	La célébration du camarade Nicolae Ceaușescu	
		La célébration de la camarade académicien docteur ingénieur Elena Ceaușescu	
		Les télégrammes de l'Union des Arts Plastiques	
	5	Moment glorieux	Arta
	6	Exposition de livres et d'art plastique	
		Force inspiratrice d'une personnalité	Eugen Palade
	9	Epigraphe à un portrait	Vasile Pop Negreșteanu
	10	130 années depuis la fondation de l'État roumain national par l'Union de la Moldavie et de la Valachie	Arta
CRHONIQUE	11	Sultana Maitec	Ion Papuc, Gheorghe Vida
	15	Ioan Horvat Bugnariu	Adrian-Silvan Ionescu, Gheorghe Vida
	17	Ștefan Râmniceanu	Răzvan Teodorescu
	18	Revêtement de la « Vieille-Cour »	Anca Vasiliu
ATELIER 35	20	Camelia Crișan Matei	Ileana Pintilie, Mihai Ispir
	22	Radu Igazság	Călin Dan
SYMPOSIUMS	24	Le symposium de Soveja	Paul Cornel Chitic
LIVRES/IDÉES	25	Vasile Drăguț: « Médaillons à l'encre »	Horia Horșia
		Maurice Rheims: « L'enfer de la curiosité »	Horia Horșia
	26	Le peintre Steriadi — nouvelle vision	Mihai Ispir
	28	Le carnet du critique (XVIII)	Mihai Drișcu
	30	Le journal des galéries	Anca Vasiliu, Corina Garabet, Valentin Ciucă, Cătălin Davidescu, Corina Popa, Adrian-Silvan Ionescu, Marica Grigorescu, Carmen Popescu, Aurelia Mocanu Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Petru Drișcu
	37	Méridiens	Anca Iorga
		Le symposium de sculpture — Straubing 1988	Dinu Rădulescu
Couverture	I	Fleurs	Ion Popescu Negreni

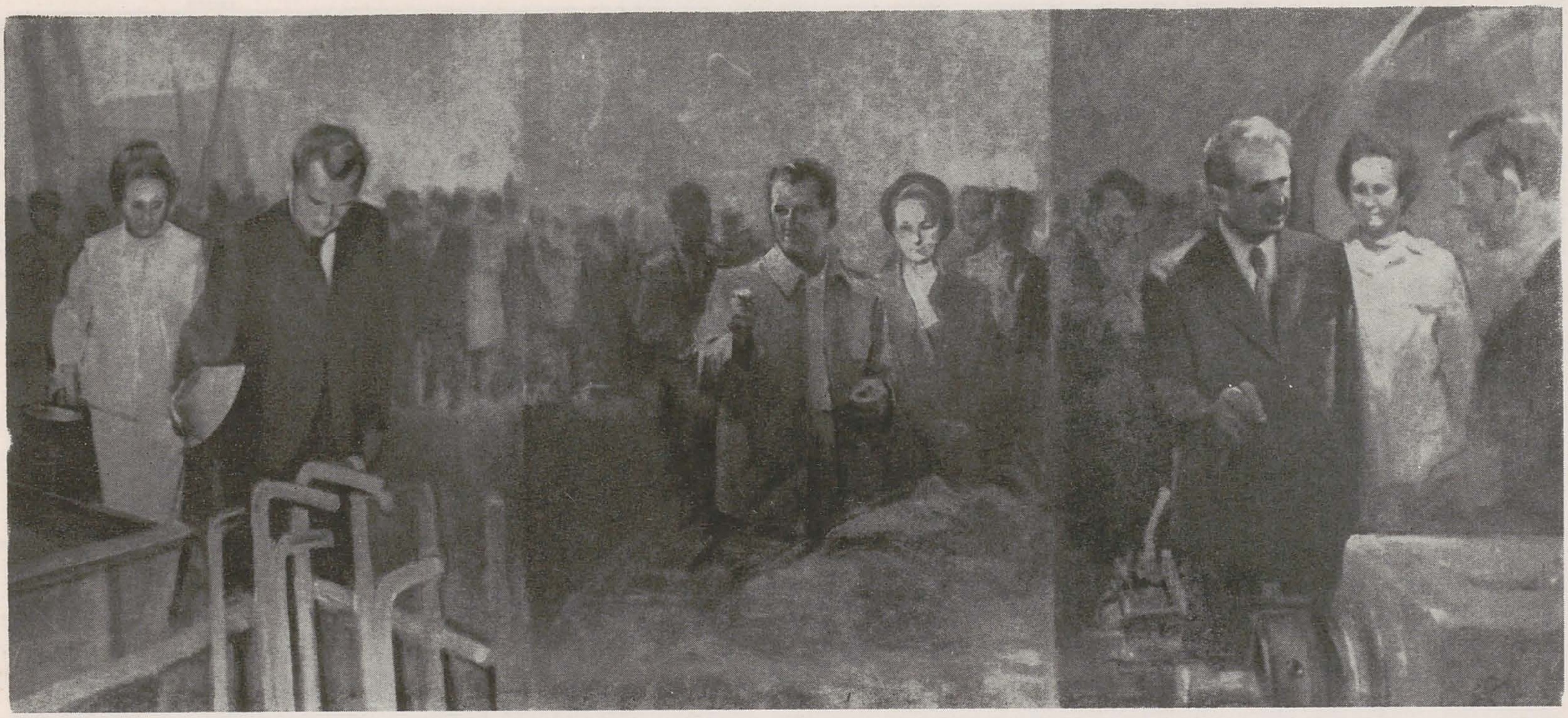
	1	Чествование товарища Николае Чаушеску	
		Чествование товарища академика, доктора, инженера Елены Чаушеску	
		Телеграммы Союза Художников	
	5	Возвышающий праздничный момент	Арта
	6	Выставка книг и изобразительного искусства	
		Вдохновляющая сила личности	Еуджен Паладе
	9	Штрихи к портрету	Василе Поп Негрештяну
	10	130-я годовщина создания румынского государства путем обьединения Молдовы и Мунтении	Арта
ХРОНИКА	11	Султана Майтек	Ион Папук, Георге Вида
	15	Иоан Хорват Бугнарю	Адриан-Силван Ионеску, Георге Вида
	17	Штефан Рымничану	Рэзван Тхеодореску
	18	Княжеское одеяние Старинного Дворца	Анка Василиу
МАСТЕРСКАЯ 35	20	Камелия Кришан Матей	Иляна Пинтилие, Михай Испир
	22	Раду Игазсаг	Кэлин Дан
ЛАГЕРЯ	24	Лагерь в Совеже	Паул Корнел Китик
КНИГИ/ИДЕИ	25	Василе Дрэгуц, « Наброски чернилами »	Хория Хоршия
		Морис Реймс, « Ад любопытства »	Хория Хоршия
	26	Новое видение — Стериади	Михай Испир
	28	Записная книжка критика (XVIII)	Михай Дришку,
	30	Дневник галерей	Анка Василиу, Корина Гарабет, Валентин Чукэ, Кэтэлин Давидеску, Корина Попа, Адриан-Силван Ионеску, Марика Григореску, Кармен Попеску, Аурелия Мокану, Михай Испир, Георге Вида, Петру Дришку
	37	Меридианы	Анка Йорга
		Лагерь скульпторов — Штраубинг 1988	Дину Рэдулеску
ОБЛОЖКА	I	Цветы	Ион Попеску Негрень

https://biblioteca-digitala.ro

SĂRBĂTORIREA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU

manifestare a sentimentelor de profundă stimă și prețuire față de iubitul conducător al partidului și statului

https://biblioteca-digitala.ro



EUGEN PALADE *Tricolor*

Tovarăşului
NICOLAE CEAUŞESCU,
secretar general
al
Partidului Comunist Român,
preşedintele
Republicii Socialiste România

MULT STIMATE ŞI IUBITE TOVARĂŞE NICOLAE CEAUŞESCU,

În acest moment de aleasă sărbătoare pentru întregul popor român, prilejuit de aniversarea zilei Dumneavoastră de naştere şi a peste cinci decenii de eroică activitate revoluţionară, artiştii plastici vă adresează, din adîncul inimii lor, cele mai calde felicitări, urări de sănătate deplină, fericire, viaţă îndelungată, aceeaşi excepţională putere de muncă, spre a conduce cu strălucire scumpa noastră patrie pe drumul unor noi şi mărețe împliniri, al desăvîrşirii construcţiei socialiste şi comuniste.

Artiştii plastici îşi fac o înaltă datorie de conştiinţă din a reafirma, în aceste clipe solemne, adînca preţuire şi recunoştinţa pe care v-o poartă, admiraţia faţă de un destin revoluţionar pilduitor, identificat încă din cei mai tineri ani de viaţă cu lupta partidului şi poporului pentru libertate naţională şi dreptate socială, faţă de impunătoarea operă clădită cu abnegaţie şi însufleţitor elan patriotic în anii care au trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român, inaugurînd o epocă de profunde prefaceri şi monumentale realizări, cea mai fertilă şi înălţătoare din multimilenara existenţă a poporului român.

Dorim să vă asigurăm, mult stimate şi iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu, că sînteţi pentru noi exemplul celei mai fierbinţi devoţiuni, al luptei pentru mai bine, pentru fericirea şi bunăstarea poporului, omul care a decis fundamentala schimbare a istoriei naţionale, care ne-a redat valorile specifice culturii şi artei noastre, orientîndu-ne munca de creaţie către teme mari şi generoase, inspirate din viaţa şi tradiţiile poporului, din munca plină de avînt a constructorilor socialismului.

Puternic mobilizaţi de ideile, orientările şi îndemnurile Dumneavoastră, vom pune tot talentul nostru în slujba unei arte noi, înaintate, cu fierbinte mesaj umanist, făurită cu poporul şi pentru popor, a unei arte care să sădească în mase dragoste şi mîndrie faţă de realizările impresionante ale prezentului socialist, încrederea într-o lume mai bună şi mai dreaptă, într-o lume a înţelegerii şi colaborării.

Din adîncul fiinţei noastre aducem astăzi un vibrant omagiu Eroului ţării şi Eroului păcii, care şi-a împletit neţărmurita iubire de glie cu lupta pentru liniştea şi pacea întregii omeniri, urîndu-i după datina străbună: LA MULŢI ANI! — spre fericirea poporului şi progresul neîntrerupt al patriei, spre împlinirea marilor idealuri ale socialismului şi comunismului.

PREŞEDINTELE
UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ION IRIMESCU
Artist al Poporului

Tovarăşei
academician doctor inginer **ELENA CEAUŞESCU**
membru al Comitetului Politic Executiv
al Comitetului Central
al Partidului Comunist Român,
prim viceprim-ministru
al Guvernului Republicii Socialiste România
preşedintele
Consiliului Naţional al Ştiinţei şi Învăţămîntului

MULT STIMATĂ ŞI IUBITĂ TOVARĂŞĂ ELENA CEAUŞESCU

În luminoasă zi aniversară, scumpă întregului popor, artiştii plastici din patria noastră îşi îndreaptă gîndurile cele mai bune către Dumneavoastră, omagiind alesele calităţi de om prin care v-aţi făcut atît de preţuită, eminenta Dumneavoastră personalitate politică, înalta competenţă ştiinţifică, unanim recunoscută pe toate meridianele lumii, consecvenţa şi strălucita Dumneavoastră activitate socială pusă în slujba afirmării din ce în ce mai puternice a răspunderilor morale ale savanţilor în afirmarea unui climat de înţelegere şi colaborare, în asigurarea păcii şi progresului umanităţii.

Artiştii plastici apreciază rolul pe care Dumneavoastră l-aţi avut şi îl aveţi, neobosit, la înflorirea culturii şi artei româneşti, orientînd creaţia către realizări de anvergură, cu vibrant mesaj revoluţionar şi patriotic, inspirate din eroica epopee a construcţiei socialiste în ţara noastră, menite să dureze în conştiinţa naţională, să poarte în viitor însemnele unui timp istoric, pentru care, încă o dată, ei vă exprimă adînca lor recunoştinţă.

Hotărîţi să-şi onoreze în chip pilduitor nobila misiune cu care au fost investiţi de către societate, creatorii plastici doresc să vă asigure şi cu acest fericit prilej că nu vor precupeţi nici un efort în a da viaţă unor opere convingătoare, într-un limbaj sugestiv şi limpede, apropiate de sufletul poporului nostru, capabile prin conţinutul lor de idei şi sentimentele ce le însufleţesc, să contribuie la modelarea unui om nou, cu exemplară ţinută civică şi largă deschidere spirituală, punînd cel mai de seamă preţ pe cultul muncii, al dragostei de ţară, pe valorile şi izbînzile impresionante ale socialismului.

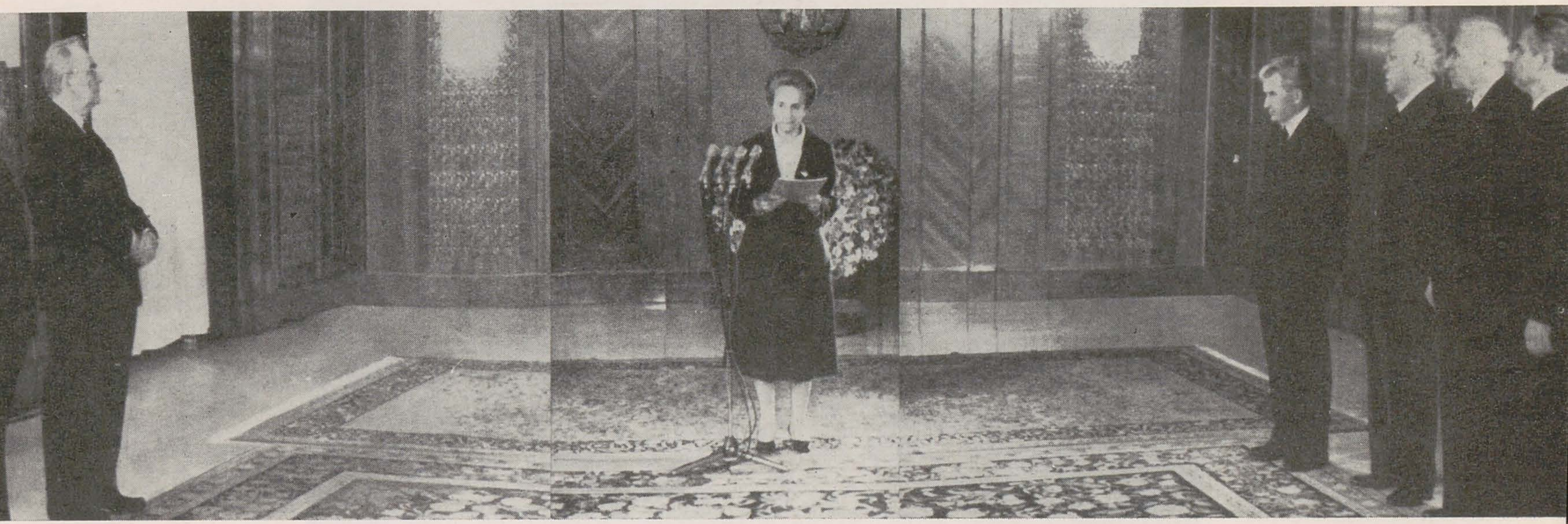
În semn de profundă admiraţie pentru opera pe care aţi înfăptuit-o, cu cele mai alese simţăminte de gratitudine, artiştii plastici vă roagă să primiţi urările lor — rostite cu toată căldura inimii — de multă sănătate, ani îndelungaţi şi rodnici de viaţă, fericire, aceeaşi excepţională putere de muncă, slujind cu abnegaţie şi înaltă principialitate comunistă propăşirii naţiunii noastre, bunăstării poporului. Cu emoţie în glas, creatorii plastici vă spun, mult stimată şi iubită tovarăşă academician doctor inginer Elena Ceauşescu, după vechi şi bun obicei românesc: SĂ NE TRĂIŢI, ÎNTRU MULŢI ANI!

PREŞEDINTELE
UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ION IRIMESCU
Artist al Poporului

https://biblioteca-digitala.ro

SĂRBĂTORIREA TOVARĂȘEI ACADEMICIAN DOCTOR INGINER ELENA CEAUȘESCU



din cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU

Folosesc acest prilej pentru a adresa cele mai vii mulțumiri clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității, întregului nostru popor, pentru sentimentele de prietenie și căldura cu care sînt înconjurat în aceste zile. În toate acestea văd expresia încrederii întregii noastre națiuni în justețea politicii revoluționare — bazată pe concepția materialist-dialectică și istorică, pe principiile socialismului științific — a partidului nostru, care, prin întreaga sa activitate, a demonstrat și demonstrează că nu are țel mai înalt decît acela de a înfăptui aspirațiile întregului popor, de libertate, independență, de bunăstare și fericire.

Iată de ce, în aceste împrejurări, primele mele gînduri se îndreaptă către poporul nostru, căruia îi urez o viață tot mai demnă, mai îmbelșugată, liberă și independentă !

În Scrisoarea care s-a citit aici, s-a făcut — s-ar putea spune — un bilanț larg al realizărilor pe calea înfăptuirii Programului partidului, a dezvoltării socialiste a României. Trebuie să mărturisesc deschis, și în aceste împrejurări, că tot ceea ce s-a realizat în România în anii construcției socialiste — și mai cu seamă după Congresul al IX-lea al partidului — reprezintă o continuare a preocupărilor de dezvoltare independentă a patriei noastre. Toate aceste realizări sînt strîns legate de întreaga istorie, de tot ceea ce a făcut poporul nostru, în diferite etape ale dezvoltării sale, pentru formarea ființei sale naționale, a națiunii, a statului național unitar, pentru scuturarea dominației străine, sînt legate de lupta împotriva asupririi moșierilor și capitaliștilor, pentru a deveni stăpîn deplin pe destinele sale, stăpîn deplin în țara sa. Fără aceste lupte îndelungate, nici realizările de astăzi nu ar fi putut fi obținute ! Doresc ca, și în aceste împrejurări, să aduc omagiul nostru tuturor acelora care, în decursul istoriei grele, zbuciumate, de luptă îndelungată, au făcut totul pentru libertatea și progresul patriei noastre. Doresc, în primul rînd, să aduc un omagiu poporului nostru — adevăratul făuritor al propriilor sale destine, al istoriei națiunii noastre. Subliniez aceasta pentru că, întotdeauna, nu trebuie să uităm — și subliniez aceasta încă o dată — că datorăm totul poporului, că vom putea asigura dezvoltarea României, independența și suveranitatea sa, numai împreună cu poporul, făcînd totul pentru popor, pentru bunăstarea și fericirea sa !

Anul acesta se împlinesc 96 de ani de la făurirea primului partid muncitoresc în România. Tot în acest an se împlinesc 100 de ani de cînd, pentru prima oară, clasa muncitoare și oamenii progresiști din România au sărbătorit 1 Mai, ca zi a solidarității muncitorilor de pretutindeni, de luptă împotriva asupririi, pentru o viață liberă, mai demnă și mai bună. În 1921, a fost creat Partidul Comunist Român — continuatorul, de fapt, al primului partid muncitoresc din România, care și-a propus să ridice — și a ridicat — lupta revoluționară a clasei muncitoare, a forțelor înaintate, la un nivel superior, pe baza unei concepții noi. În ce mă privește, în 1930, deci cu 60 de ani în urmă, am făcut prima cunoștință cu mișcarea muncitorească, cu sindicatele din România.

Mi-am început activitatea ca muncitor în rîndurile clasei muncitoare, de care sînt, în continuare, strîns legat. Sînt muncitor din rîndul milioanelor de muncitori români. De altfel, minerii m-au și proclamat « minerul lor de onoare ». Sînt strîns legat de clasa noastră muncitoare și sînt ferm convins că numai în măsura în care clasa muncitoare își va îndeplini misiunea sa istorică — de a realiza o nouă orînduire, mai dreaptă și mai bună, fără exploatatori, o orînduire în care muncitorimea și toți ceilalți oameni ai muncii vor rămîne stăpîni pe mijloacele de producție — numai așa clasa muncitoare va avea un viitor demn, liber, un viitor de bunăstare și fericire, împreună cu întreaga națiune !

din cuvîntarea tovarășei ELENA CEAUȘESCU

Sîntem la începutul celui de-al 4-lea an al planului cincinal 1986—1990, care asigură înfăptuirea obiectivelor strategice trasate de Congresul al XIII-lea și Conferința Națională ale partidului, de dezvoltare intensivă, de modernizare, pe baza celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, a tuturor sectoarelor de activitate, de înfăptuire a noii revoluții agrare. Pe această bază se vor crea condițiile necesare trecerii României la un stadiu superior de dezvoltare economico-socială.

Hotărîtor este acum ca, în spiritul planurilor și programelor, al orientărilor de largă perspectivă, cuprinse în cuvîntarea programatică a secretarului general al partidului la marele forum democratic din luna noiembrie, să acționăm cu toată fermitatea pentru înfăptuirea în cele mai bune condiții în viață a tuturor obiectivelor de dezvoltare economico-socială. Doresc să mă refer, în mod deosebit, la rolul important care revine științei, învățămîntului și culturii, la necesitatea de a face totul pentru așezarea la baza întregii activități, din toate sectoarele, a celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane în general. Trebuie să perfecționăm continuu activitatea de cercetare științifică și tehnică, în vederea înfăptuirii în cele mai bune condiții a marilor obiective care asigură înălțarea țării noastre pe noi culmi de progres și civilizație, ridicarea generală a nivelului de cunoștințe științifice, culturale, politice ale întregii noastre națiuni.

Oamenii de știință români, la fel ca întregul popor, sprijină pe deplin concepția președintelui României și acționează cu toată hotărîrea pentru înfăptuirea obiectivelor politicii externe, care corespund pe deplin atît intereselor poporului nostru, cît și intereselor tuturor națiunilor lumii. Vom participa activ la înfăptuirea dezideratelor întregii omeniri de a trăi într-o lume fără arme și războaie, într-o lume a colaborării, egalității și dreptății, a independenței și suveranității pentru toate națiunile.

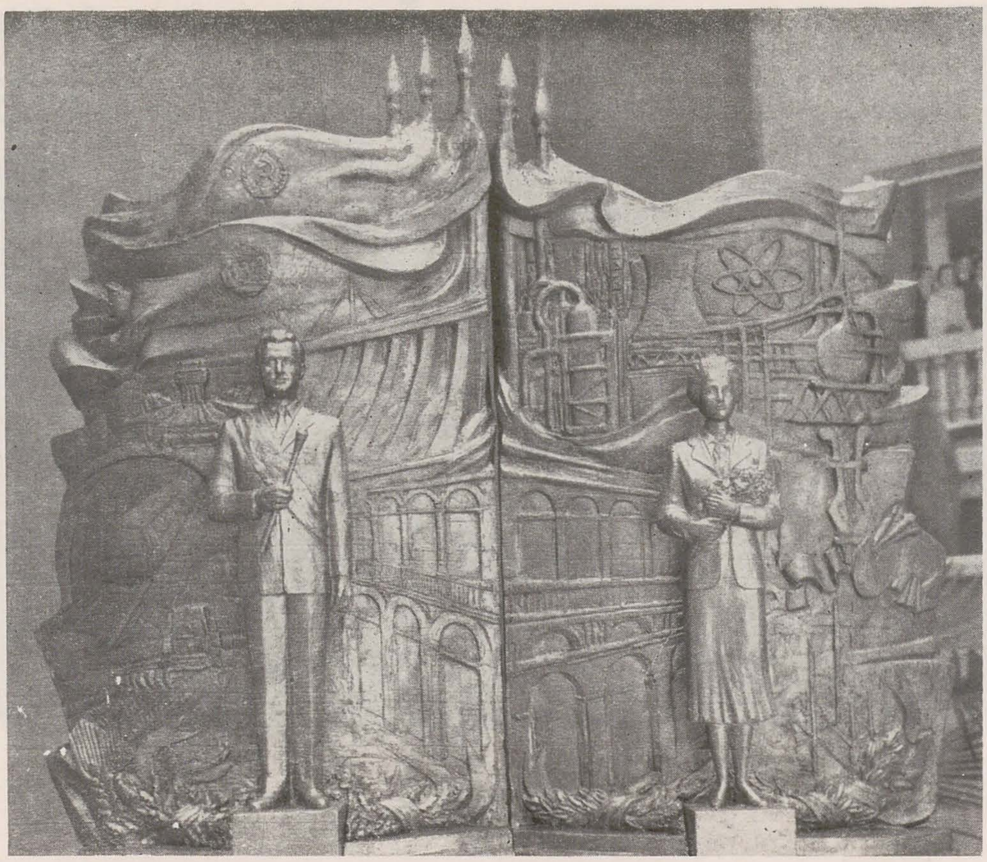
Sîntem la începutul anului în care vom sărbători 45 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă și anul în care va avea loc cel de-al XIV-lea Congres al partidului.

Asigur conducerea de partid și de stat, întregul partid și popor că voi face totul pentru a contribui la înfăptuirea mărețelor obiective ale acestui an, ale întregului cincinal, a perspectivelor minunate pînă în anii 2000, contribuind astfel la ridicarea României pe noi culmi de progres și civilizație, la înfăptuirea Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de creare a condițiilor pentru înaintarea fermă spre visul de aur al omenirii — spre comunism ! Să facem totul pentru ridicarea continuă a spiritului revoluționar de muncă, să întărim răspunderea și disciplina, să acționăm pentru creșterea tot mai puternică a forței partidului nostru, a unității sale, a Comitetului său Central, în frunte cu secretarul general al partidului !

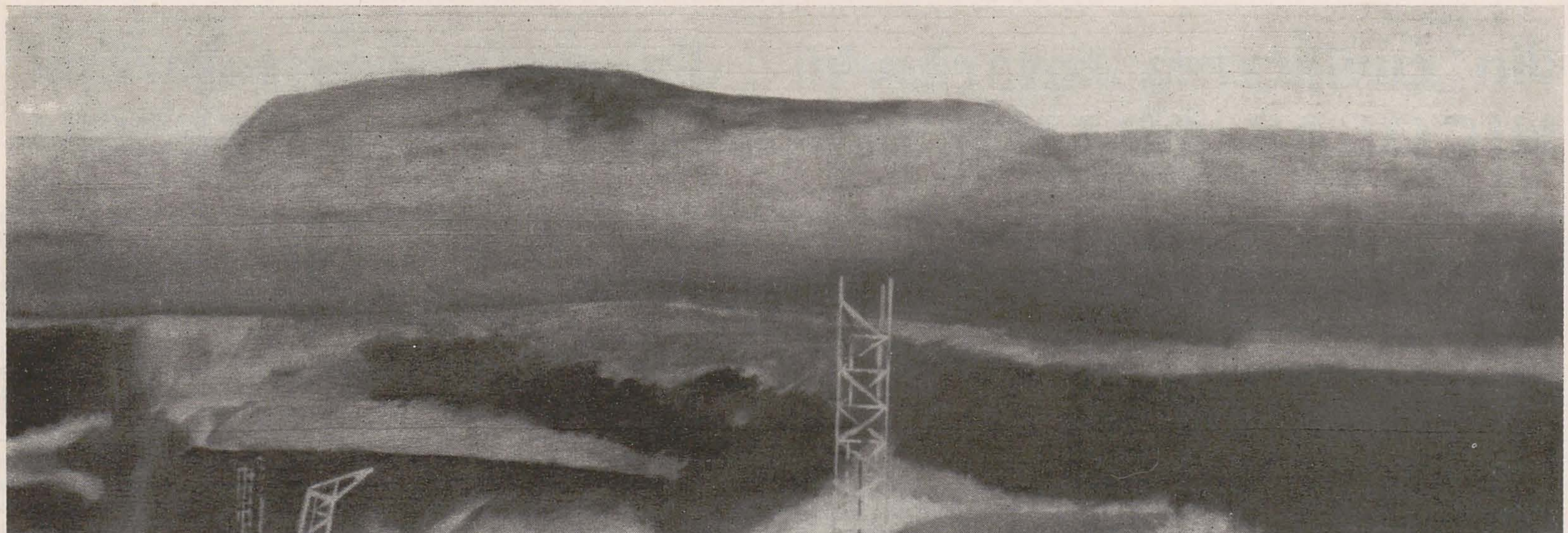
Voi acționa ca și pînă acum, cu întreaga forță, în spirit revoluționar pentru înfăptuirea minunatelor perspective de dezvoltare a patriei noastre ; voi sluji cu întreaga mea ființă, așa cum am făcut-o din cei mai tineri ani, cauza bunăstării și fericirii poporului, cauza socialismului și libertății, demnității, independenței și suveranității României !

Aș dori să folosesc acest prilej pentru a exprima cele mai calde mulțumiri activiștilor de partid și de stat, comuniștilor, oamenilor muncii, tuturor acelora care mi-au adresat felicitări și urări cu ocazia aniversării zilei mele de naștere.

https://biblioteca-digitala.ro



VIOREL PATER, *Omagiu*



VLADIMIR ȘETRAN, *Amenajarea rîului Argeș*

https://biblioteca-digitala.ro

înălţător moment sărbătoresc

Ianuarie este luna în care, într-o fertilă tradiţie de suflet, poporul nostru îşi sărbătoreşte, cu profund respect şi aleasă preţuire, conducătorii mult iubiţi. Este în firea poporului de a sărbători şi omagia pe cei care, prin vocaţie, prin neobosita lor muncă, prin gîndire şi acţiune practică, novatoare, îl slujesc cu devotament şi abnegaţie, militînd pentru înfăptuirea aspiraţiilor şi intereselor sale fundamentale. Într-o epocă de mare avînt constructiv, cum este aceea pe care cu mîndrie o numim «Epoca Ceauşescu», acest aport se resimte atît în planul ideilor, al convingerilor, cît şi în acela al realităţii, al proceselor revoluţionare, după programe şi obiective care asigură linia de orizont a viitorului, drumul ferm şi susţinut al progresului şi civilizaţiei. Gîndurile şi sentimentele naţiunii noastre socialiste, într-o vibrantă expresie a simţămîntului deplinei unităţi de cuget şi faptă revoluţionar-patriotică, se îndreaptă către cel mai cutezător şi mai iubit Erou între eroii patriei, ilustrul conducător de partid şi de stat, făurarul de geniu al înfloririi fără seamăn a patriei. Aducem prinosul dragostei, respectului şi neţărmuritei recunoştinţe pe care le nutrim faţă de luminoasa personalitate a revoluţionarului comunist înflăcărat ce-şi dăruie întreaga viaţă, toate forţele creatoare, nobilei misiuni încredinţate de patrie, partid, popor: împlinirea măreţelor idealuri şi aspiraţii ale naţiunii noastre — libertatea, independenţa şi democraţia, pacea, bunăstarea şi fericirea, pentru edificarea socialismului şi comunismului în România.

De mai bine de cinci decenii şi jumătate, momentele decisive din istoria Uniunii Tineretului Comunist şi apoi a Partidului Comunist Român sînt legate de prodigioasa activitate de strateg şi conducător revoluţionar a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, poartă pecetea emblematică a personalităţii sale. Format şi călit la aspra şcoală a luptei revoluţionare duse cu eroism de comuniştii români în anii de grea încercare premergători celui de al doilea război mondial, luptătorul neînfricat Nicolae Ceauşescu s-a angajat cu toate forţele în crîncenele bătălii revoluţionare ale partidului pentru o viaţă nouă. Epoca de tumultuos elan revoluţionar, de neasemuită rodnicie, pe care a deschis-o în orizonturile de aur ale istoriei construirii socialismului în România cel de-al IX-lea Congres al partidului, eveniment hotărîtor al devenirii noastre politice, cînd în fruntea partidului şi statului nostru, prin voinţa unanimă a naţiunii, a fost ales tovarăşul Nicolae Ceauşescu, tot ce am înfăptuit în aceste decenii de luptă revoluţionară, toate marile ctitorii ale anilor eroici ai Epocii Nicolae Ceauşescu, ale căror zidiri sînt astăzi înălţate pretutindeni în ţară, vor sta mărturie vremurilor viitoare pentru un timp dăruit muncii entuziaste a unui popor liber, pentru bunăstarea şi fericirea sa, pentru măreţia patriei străbune.

Mulţumită acţiunii şi gîndirii cutezătoare, consecvent revoluţionare a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, în toţi aceşti ani poporului român i-a fost redată ideea de patrie, sentimentul mîndriei patriotice a fost repus în drepturile fireşti, la locul de cinste cuvenit celor mai nobile sentimente umane făurite în cursul multimilenarei noastre istorii naţionale. Ne-a fost redată, în aceşti ani, cultura naţională prin cele mai de seamă împliniri ale spiritualităţii româneşti, ne-a fost restituită ideea de demnitate naţională, de creaţie, de independenţă sub multiplele ei ipostaze — independenţă de stat, independenţă a muncii şi creaţiei, independenţă economică, independenţă culturală.

Vasta şi multilaterala operă teoretică elaborată de secretarul general al partidului este rodul unei gîndiri revoluţionare creatoare, profund novatoare, eliberată de orice îngrădiri artificiale dogmatice, pentru care adevăratul domeniu de acţiune revoluţionară îl reprezintă realităţile concret-istorice şi social-economice ale societăţii în dinamica lor vie, în interdependenţele obiective, legice, care se stabilesc permanent, în continua echilibrare între aspiraţiile, posibilităţile şi mijloacele existente la un anumit moment în cadrul diferitelor etape de dezvoltare a societăţii.

În cadrul solemnităţii de la Palatul Consiliului de Stat s-a dat citire *Scrisorii omagiale a Comitetului Politic Executiv al C. C. al P.C.R., Consiliului de Stat şi Guvernului Republicii Socialiste România*, în care sînt evocate momente esenţiale ale biografiei de excepţie a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, înaltele calităţi de militant comunist, revoluţionar, prodigioasa activitate teoretică şi practică a secretarului general al partidului, strălucitele merite în elaborarea şi aplicarea politicii interne şi externe a partidului şi statului.

Congresul al IX-lea al partidului reprezintă evenimentul crucial în noul destin al României şi are, pentru noi toţi, o semnificaţie istorică: «Puternica personalitate, gîndirea şi acţiunea dumneavoastră revoluţionară au imprimat un suflu profund înnoitor întregii opere de edificare a socialismului în patria noastră, au descătuşat marile energii ale poporului şi au deschis calea punerii depline în valoare a strălucitelor virtuţi ale socialismului ca orînduire superioară oricăror forme de organizare socială care au existat pînă acum în istoria umanităţii. Pornind de la adevărul, întru totul confirmat de viaţă, că socialismul se construieşte în condiţii diferite de la o ţară la alta, de la o etapă la alta, că nu există şi nu poate exista un model unic, dumneavoastră aţi arătat, într-o concepţie originală şi cuprinzătoare, că făurirea noii orînduiri presupune, ca o condiţie esenţială, aplicarea fermă, creatoare, de către fiecare partid, a principiilor fundamentale ale socialismului, în concordanţă cu realităţile naţionale, cu particularităţile concrete ale fiecărei ţări, cu transformările care au loc în societate».

Manifestările omagiale care au avut loc în întreaga ţară se constituie într-un înalt şi semnificativ sentiment al participării, al mîndriei şi satisfacţiei pentru toate cuceririle socialiste, pentru realizările industriei, agriculturii, ştiinţei şi culturii în anii care au urmat Congresului al IX-lea al partidului. În acelaşi timp, aceste manifestări reprezintă hotărîrea fermă, angajamentul că programele şi obiectivele stabilite de Congresul al XIII-lea, tezele şi ideile cuprinse în Expunerea secretarului general al partidului la marele forum democratic de la sfîrşitul lunii noiembrie din anul trecut, vor deveni fapte ale muncii şi creaţiei, în acel consens general pe care conducătorul partidului şi statului îl realizează potrivit tezei construirii socialismului cu poporul pentru popor, cu oamenii pentru oameni.

Sărbătorirea tovarăşei de viaţă a marelui erou al naţiunii — cu prilejul aniversării zilei de naştere şi a îndelungatei activităţi revoluţionare — a fost marcată de Hotărîrea-Decret a Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român şi a Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România privind conferirea Titlului de onoare suprem «Erou al Republicii Socialiste România» tovarăşei Elena Ceauşescu.

Este cunoscută, recunoscută şi preţuită contribuţia, de cea mai mare importanţă adusă de tovarăşa Elena Ceauşescu la elaborarea şi înfăptuirea întregii politici interne şi externe a partidului şi statului, a măreţelor planuri de dezvoltare economico-socială a ţării, a programelor de organizare şi modernizare a producţiei, de creştere a productivităţii muncii şi eficienţei economice, la îndeplinirea obiectivelor revoluţiei tehnico-ştiinţifice, a noii revoluţii agrare, la realizarea neabătută a Programului de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism.

Constituie pentru noi un prilej de adîncă şi justificată satisfacţie şi recunoştinţă de a releva strălucita activitate pe care tovarăşa Elena Ceauşescu o desfăşoară în domeniul cercetării ştiinţifice şi tehnologice, rolul decisiv pe care îl are — ca eminent om de ştiinţă de largă reputaţie internaţională — în dezvoltarea şi înflorirea ştiinţei, învăţămîntului şi culturii, în unirea şi organizarea forţelor din aceste domenii majore pentru asigurarea progresului multilateral al ţării şi desfăşurarea cu succes a revoluţiei ştiinţifico-tehnice, a noii revoluţii agrare, pentru îmbogăţirea vieţii spirituale şi lărgirea orizontului de cunoaştere şi cultură al naţiunii noastre.

Ca preşedinte al Consiliului Naţional al Ştiinţei şi Învăţămîntului, tovarăşa Elena Ceauşescu are un aport hotărîtor la implicarea tot mai activă a ştiinţei şi tehnologiei în întreaga operă de creştere intensivă a economiei naţionale şi modernizare a forţelor de producţie, de valorificare superioară a potenţialului material şi uman al ţării, de sporire a calităţii şi eficienţei în toate sectoarele de activitate, în concordanţă cu hotărîrile Congresului al XIII-lea şi ale Conferinţei Naţionale ale Partidului Comunist Român.

Patriot şi cărturar revoluţionar, tovarăşa Elena Ceauşescu aduce o contribuţie decisivă la aşezarea pe baze moderne, ştiinţifice a învăţămîntului românesc, la integrarea puternică a procesului instructiv-educativ, realizat prin şcoala de toate gradele, cu cercetarea şi producţia, asigurîndu-se în acest fel tuturor tinerilor o temeinică pregătire, un larg orizont de cultură, formarea lor ca adevăraţi constructori devotaţi şi conştienţi ai socialismului şi comunismului în patria noastră.

Prin contribuţia de imensă valoare a tovarăşei Elena Ceauşescu la elaborarea şi transpunerea în fapt a politicii partidului în sfera spirituală, beneficiem astăzi de o creaţie literar-artistică angajată, dedicată binelui, adevărului şi frumosului, care, promovînd marile şi perenele valori umaniste ale poporului român, se constituie într-un însemnat factor educativ.

Tovarăşa Elena Ceauşescu se bucură de o înaltă apreciere pe plan internaţional, datorită contribuţiei originale, deosebit de valoroase, la afirmarea ştiinţei româneşti, la dezvoltarea cunoaşterii universale.

Sînt bine cunoscute şi apreciate, în ţară şi peste hotare, lucrările ştiinţifice de remarcabilă contribuţie, în domeniul chimiei, care sporesc tezaurul inestimabil al ştiinţei universale, oferind lumii întregi cunoaşterea unor realizări cu caracter prioritar de sinteză, validînd prestigiul ştiinţei româneşti pe toate meridianele. Autoritatea în acest domeniu i-a adus, cu deplină justificare, pe lîngă titlurile de doctor în ştiinţe, membru titular al Academiei R.S. România, laurii unei prestigioase recunoaşteri internaţionale, multiple distincţii şi titluri ştiinţifice. În calitate de preşedinte al Comitetului Naţional Român «Oamenii de ştiinţă şi pacea», tovarăşa Elena Ceauşescu militează neobosit pentru întărirea colaborării şi conlucrării cu organizaţiile oamenilor de ştiinţă de pretutindeni, pentru afirmarea largă a concepţiei profund umaniste privind promovarea păcii, a dezarmării şi înlăturarea pericolului de război, pentru ca ştiinţa, învăţămîntul şi cultura să fie puse nemijlocit în slujba progresului, a cooperării şi înţelegerii între naţiuni.

«Trăim epoca celui mai mare avînt al gîndirii ştiinţifice, a unor descoperiri epocale» — subliniа tovarăşa Elena Ceauşescu — «care influenţează adînc toate laturile existenţei umane. În aceste condiţii ne este greu să calificăm astfel decît absurd şi lipsit de sens ca o bună parte din strălucitele realizări ale minţii umane, ale revoluţiei tehnico-ştiinţifice contemporane să fie utilizate pentru crearea de mijloace de distrugere în masă».

Aniversările sărbătoreşti ale lunii ianuarie devin momente de amplă rezonanţă politică şi socială, la care participă, în formele specifice ale muncii lor creatoare, scriitorii şi artiştii plastici.

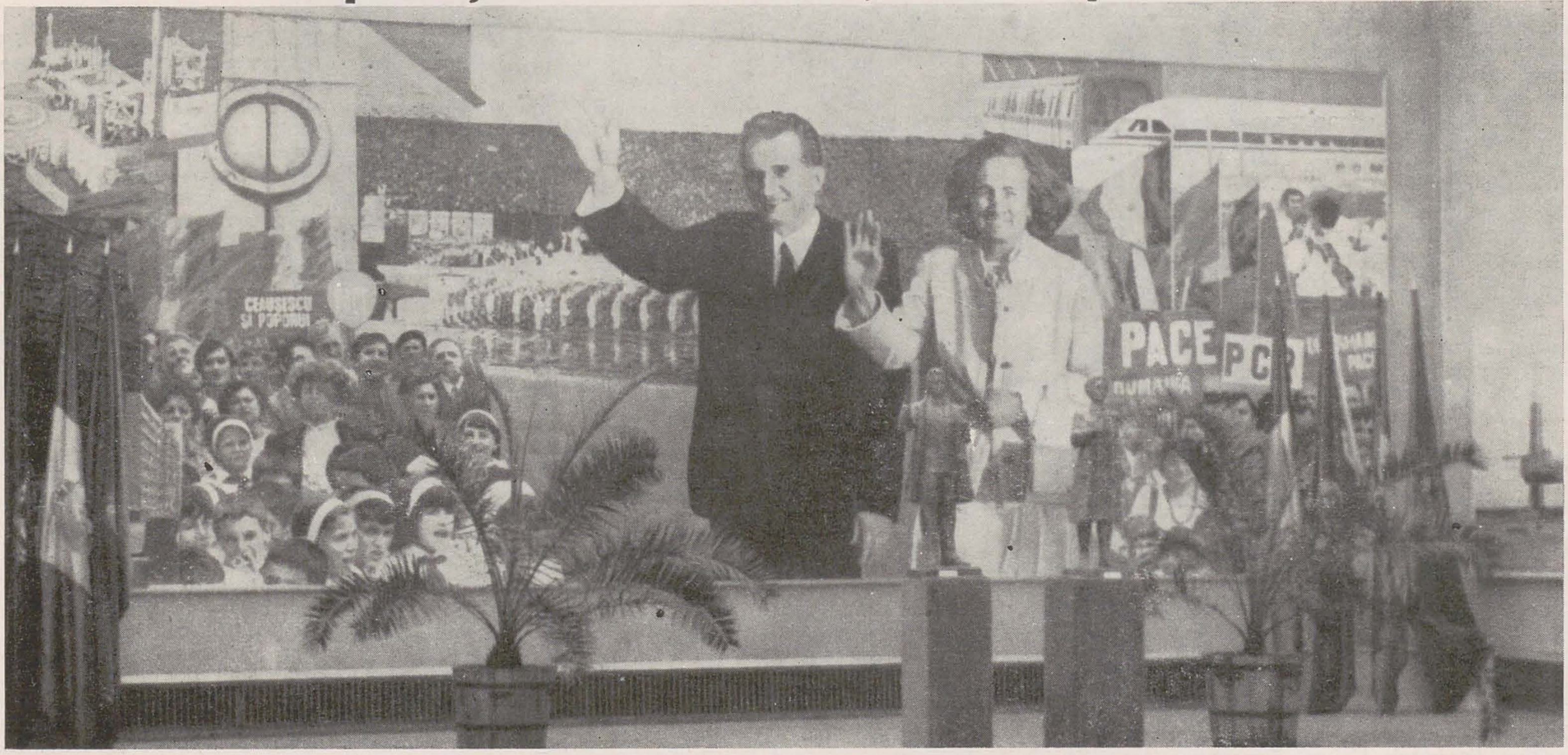
Expoziţia de carte şi artă plastică «Strîns uniţi sub tricolor», deschisă în sălile Dalles, a reunit aceste omagii, alături de operele tovarăşului Nicolae Ceauşescu şi ale tovarăşei Elena Ceauşescu.

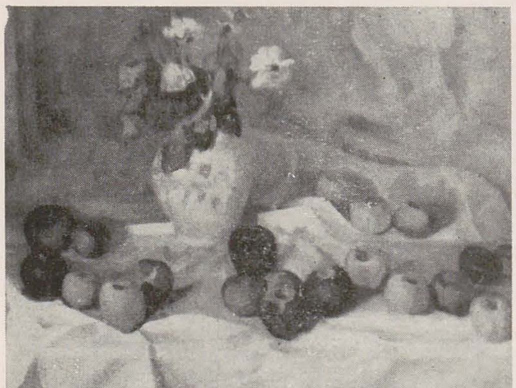
Dintre cărţile care au văzut lumina tiparului în primele zile ale anului, un loc deosebit îl ocupă, ca mărturii ale unei epoci, antologia intitulată sugestiv «*Eroul*», apărută la Editura Eminescu sub egida Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, volumul «*Omagiu*, File din cronica acestui timp eroic», editat de Uniunea Scriitorilor (la Editura Eminescu), volumul de versuri «Înalt onor sub flamuri de eroi» (tipărit de Editura Militară), culegerea de studii «Spiritul revoluţionar în gîndire şi acţiune» asupra operei teoretice şi practice a tovarăşului Nicolae Ceauşescu (la Editura Militară), ca şi impresionantul volum «Cunună de lauri» apărut sub egida Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste şi a Consiliului Naţional al Femeilor, subintitulat «Pagini literare dedicate tovarăşei Elena Ceauşescu, (Editura Eminescu), volumul «Urare din inima ţării» (la Editura Albatros) şi poemul-omagiu «Floare de suflet» pe care Violeta Zamfirescu îl dedică femeii-luptător, femeii-mamă şi femeii-savant (Editura Cartea Românească).

Viaţa exemplară a tovarăşului Nicolae Ceauşescu şi a tovarăşei Elena Ceauşescu, aspiraţiile înalte, munca lor neobosită, visul comun la bunăstarea şi progresul ţării, renasc în gîndul şi inima artiştilor plastici şi scriitorilor, devenind adevărate efigii ale prezentului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

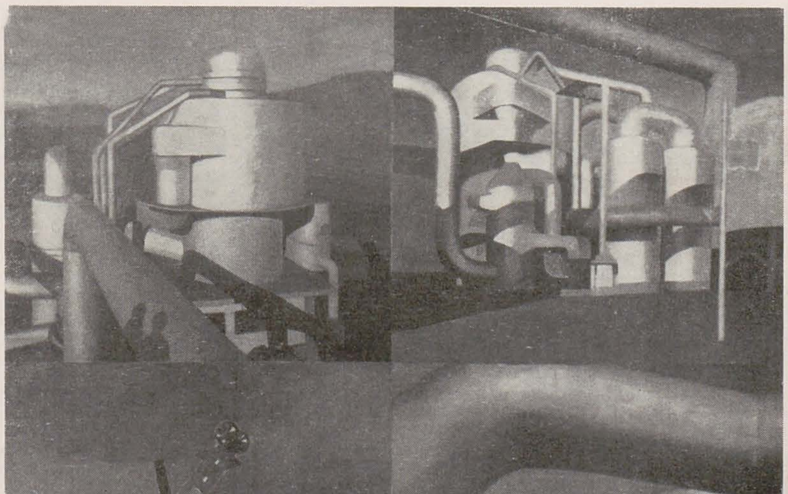
STRÎNS UNIȚI SUB TRICOLOR
expoziție de carte și artă plastică





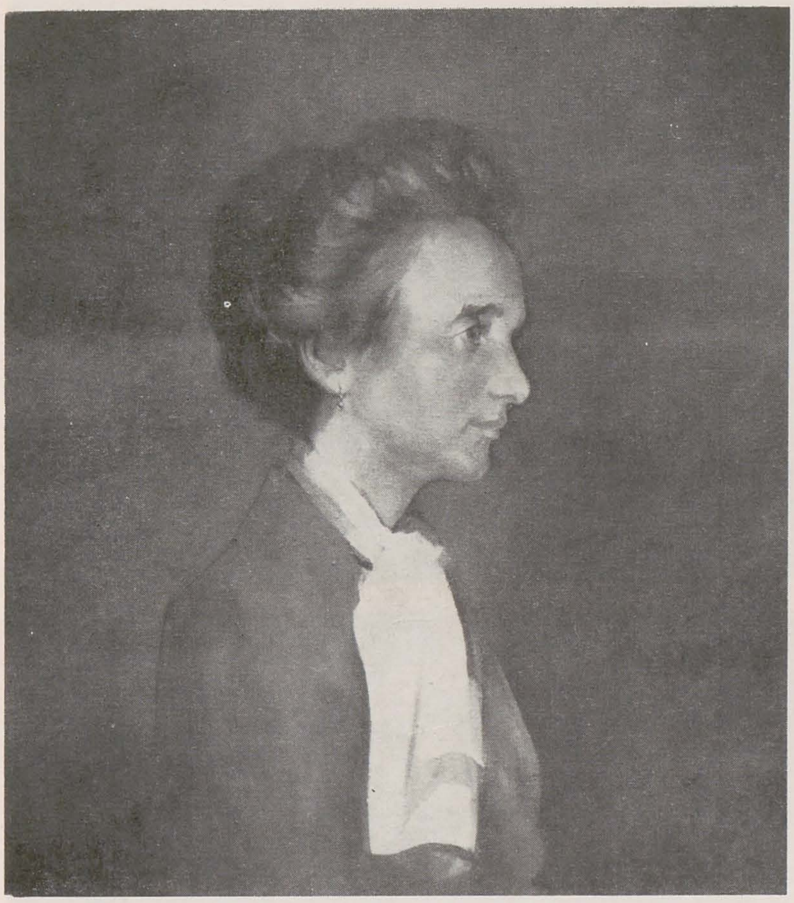
forța inspiratoare a unei personalități

Am profunda convingere că șansa afirmării artistice stă deopotrivă în aptitudinile individuale și în climatul spiritual și social capabil să le stimuleze și să le pună în dreaptă lumină. Ca artiști avem privilegiul de a trăi o epocă de impresionante transformări, propice manifestării depline a energiilor creatoare pe toate planurile — o epocă însemnînd, dacă ne referim fie și numai la cultură și artă, o adevărată renaștere, cu temeinice și durabile împliniri, intrate în conștiința națională.
Este meritul secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, de a ne fi redat valorile specifice culturii și artei noastre, chemîndu-ne să abordăm în viziuni personale, îndrăznețe, înnoitoare, teme generoase, inspirate din viața și tradițiile poporului, din munca plină de avînt a constructorilor socialismului, cu amplu și adînc ecou în sufletele oamenilor.
Prețuim îndemnul de a vorbi în operele noastre pe înțelesul tuturor, în forme pregnante și limpezi,



Aspect din expoziție
VIRGIL MIU, Mere și trandafiri
IACOB LAZĂR, Floarea soarelui
LIA SZASZ, Peisaj

https://biblioteca-digitala.ro

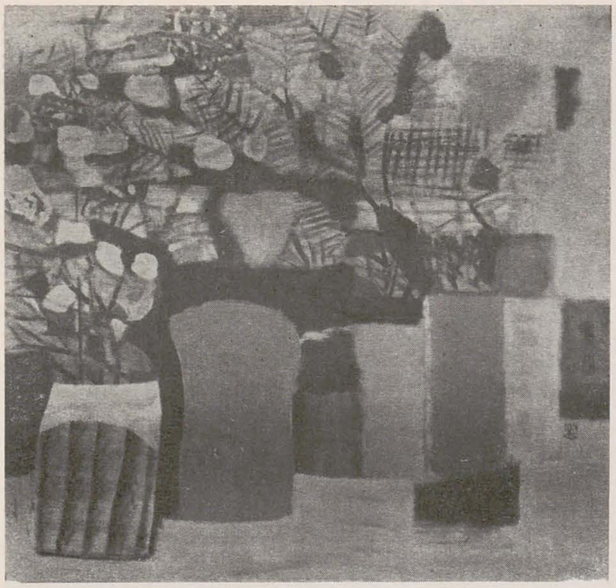


Portrete de EUGEN PALADE

îndemnul de a fi noi înșine, la urma urmelor, ocolind tentațiile vane și experiențele sterile, de a ne simți precum cei mai buni dintre înaintașii noștri, profund solidari cu destinul națiunii noastre, animați de idealurile de progres, independență și dreptate ale poporului, încrezători în dimensiunile și valențele modelatoare ale umanismului.
Avem astăzi în față o ctitorie artistică strălucitoare, nenumărate monumente și opere de mari dimensiuni, ce preamăresc episoadele eroice ale devenirii noastre istorice, concentrate totdeauna asupra unor deziderate supreme — unitatea și independența neamului — lucrări de referință ce preamăresc cu îndreptățită mîndrie realizările prezentului socialist. Știm că această ctitorie fără egal în existența multimilenară a poporului român vi se datorește, mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, pentru care vă și exprimăm, în moment de aleasă sărbătoare, întreaga noastră admirație, cele mai vibrante sentimente de prețuire și recunoștință. Conștienți de nobila misiune cu care ne-ați investit, vă asigurăm că vom depune toată puterea noastră de muncă în a zămisli opere cu înalt mesaj patriotic și revoluționar, evocînd în modalități sugestive, convingătoare, patosul constructiv al unei întregi națiuni, superioarele ei valori spirituale și etice, opere menite să formeze și să desăvîrșească o nouă personalitate umană, cu deosebite virtuți civice. Pentru noi sînteți o pildă vie de dăruire pentru binele și fericirea poporului, dedicîndu-vă încă din cei mai tineri ani de viață, cu exemplar curaj, abnegație și fermitate revoluționară, luptei pentru independență națională și echitate socială, întăririi continue a patriei noastre, dezvoltării unei economii puternice și moderne, afirmînd elocvent resursele creatoare ale inteligenței românești, înfloririi artei și culturii, a întregii calități a vieții, în anii care au urmat istoricului Congres al IX-lea al Partidului Comunist Român.
Aducem astăzi un cald omagiu, din adîncul ființei noastre, Eroului țării, Eroului Păcii, care a împletit nețărmurita iubire de țară cu răspunderea pentru liniștea și viața senină a întregii omeniri, urîndu-i, cu ocazia zilei de naștere și cinstirii a peste cinci decenii de activitate revoluționară, viață îndelungată, sănătate deplină, fericire, aceeași excepțională putere de muncă spre a conduce scumpa noastră patrie pe drumul unor noi și mărețe împliniri.
În acest ianuarie luminos, scump inimii și conștiinței românești, alături în gînd, simțire și faptă de cel mai iubit fiu al poporului, îi spunem și noi, cei ce i-am trecut în culoare chipul, marea sa personalitate, cu emoție și dragoste, după datina străbună: LA MULȚI ANI ! Vă vom urma întotdeauna, ilustre conducător, cu toată devoțiunea, cu neclintită încredere și speranță în viitorul și propășirea națiunii noastre socialiste, a căror chezășie sînteți.

eugen palade

ELENA GRECULESI, Femei dace
ION DUMITRIU, Peisaj


ION SĂLIȘTEANU, Petale **gri** în vas **sonor**

VALENTIN TĂNASE, Ctitori de istorie

VIOREL MĂRGINEAN, Tezaur

EUGEN POPA, Flori

ION POPESCU NEGRENI, Bujor

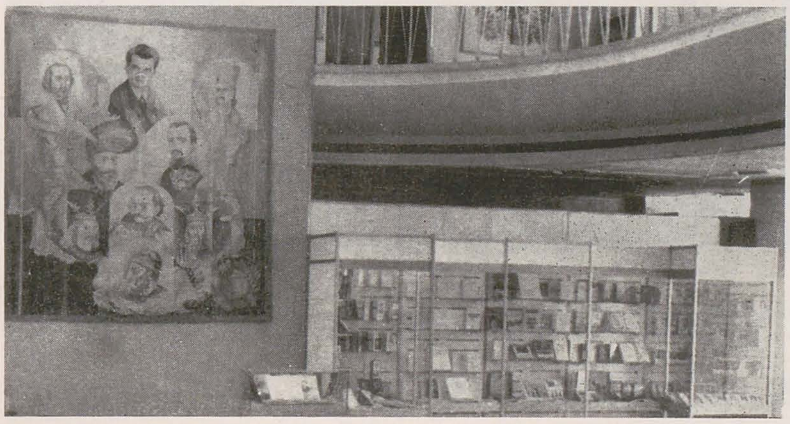
VASILE POP NEGREȘTEANU, Cîntarea României

Aspect din expoziție

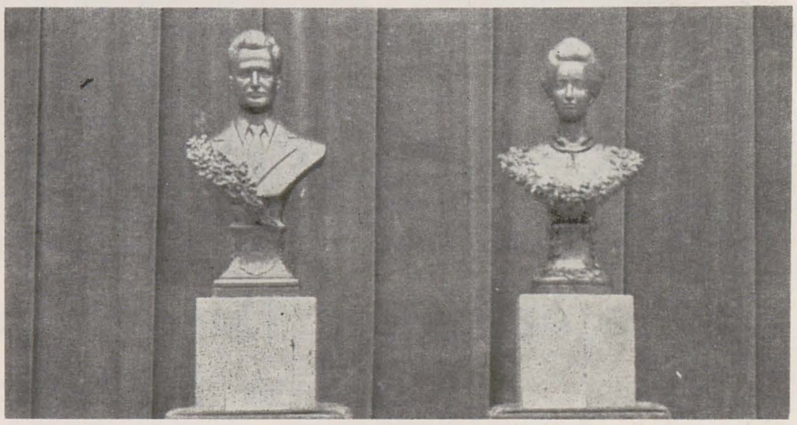
https://biblioteca-digitala.ro

ION MUSCELEANU, *Flori și fructe*

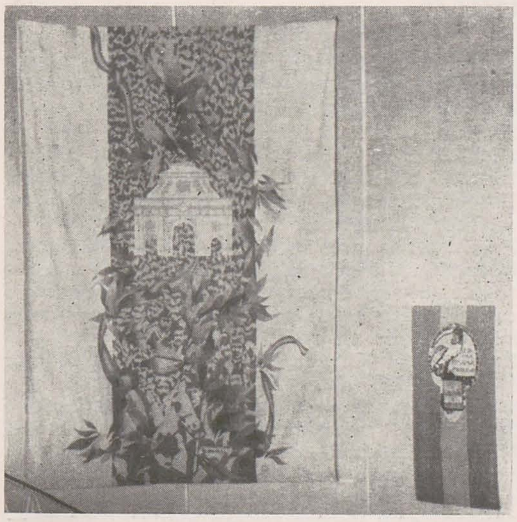
GHEORGHE IONIȚĂ, *Vremuri de glorie*



Aspect din expoziție



FLAVIA CREANGĂ, *Omagiu*



MARIANA OLOIER, *Omagiu*, LEONTINA MAILATESCU, *Tricolorul*

VIOREL GRIMALSCHI, *Stînjenei*

inscripție la un portret

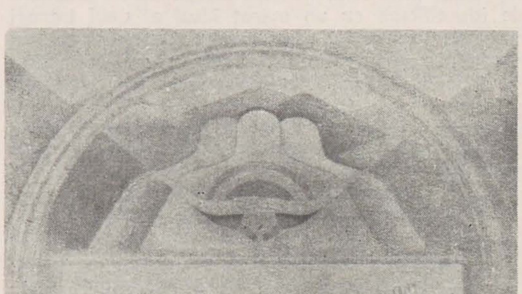
În fiecare început de ianuarie ne îndreptăm gîndul, cu adîncă recunoștință și aleasă prețuire, către tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, personalitate politică de prim rang a partidului și statului nostru, a cărei neobosită activitate este pusă, cu exemplară exigență comunistă și fierbinte patos revoluționar, în slujba progresului neîntrerupt al patriei, dar și savant de largă recunoaștere internațională, care a contribuit și contribuie în chip marcant la afirmarea prestigiului gîndirii științifice românești în lume, la evidențierea răspunderii morale a oamenilor de știință, chemați să joace un rol decisiv în instaurarea unor relații de destindere și pace. Pentru noi tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu înmănunchează înalte virtuți umane, fiind un simbol al devoțiunii materne, al grijii părintești față de formarea și educarea tinerelor generații în cultul nobil al muncii și dragostei de țară, un simbol pilduitor al revoluționarului ce-și dăruiește întreaga viață și întreaga putere de muncă binelui și fericirii poporului, alături de conducătorul nostru iubit, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Noi, artiștii plastici, am apreciat întotdeauna interesul pe care l-a arătat înfloririi artei și culturii, socotind-o pe bună dreptate, cu justificată mîndrie, pe tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, generosul nostru mentor spiritual, din inițiativa căreia s-au născut atîtea realizări importante de artă, de o anvergură necunoscută în trecut, putîndu-se vorbi astăzi despre o strălucitoare renaștere artistică.

De aceea, ne și simțim obligați, ca supremă datorie de conștiință, să dăm viață unor opere cu adevărat reprezentative, mărturii nepieritoare — așa cum am dori din tot sufletul — ale timpurilor eroice dintotdeauna și de astăzi din istoria națională, ale uriașului efort constructiv contemporan. Aș dori acum, în moment sărbătoresc, drag întregului nostru popor, să caut pentru petalele florilor românești străluciri pure, la fel de intense an după an, ca și sentimentele de gratitudine ce ne însuflețesc, spre a vi le oferi emoționați, ca pe un vast buchet, drept omagiu în ziua fericitei dumneavoastră aniversări. Tovarășă academician doctor inginer Elena Ceaușescu, cu vibrantă afecțiune, stimă și recunoștință, vă spunem, după străbun obicei românesc: SĂ NE TRĂIȚI, ÎNTRU MULȚI ANI!

vasile pop negreșteanu

ERVANT NICOGOSIAN, *File de istorie*



ALEXANDRU CHIRA, *Cîmpul lui Horea, alegoria Unirii*

https://biblioteca-digitala.ro

THEODOR AMAN, Proclamarea Unirii Principatelor 1859, 1861

130 de ani de la făurirea statului național român prin unirea Moldovei și Munteniei

«actul energic al întregii națiunii»

În ziua ce consfințește apariția României moderne pe harta Europei, mulțimile care aclamau, la București, alegerea lui Alexandru Ioan Cuza ca domnitor și în Muntenia, sărbătoreau înfăptuirea unor vechi năzuințe, exprimate, cu aproape un deceniu în urmă, de Bălcescu: « Vrem să fim o nație, una puternică și liberă prin dreptul și prin datoria noastră, pentru binele nostru și al celorlalte nații, căci voim fericirea noastră ».

Ziarul « Naționalul » din 25 ianuarie 1859 relevă astfel entuziasmul maselor populare, la aflarea veștii dublei alegeri a lui Cuza: « Cine poate descrie bucuria universală ce, ca printr-o electricitate, se răspîndi în toată Capitala, în toată țara. Cine poate exprima mulțumirea desemnată pe toate fețele, în toate figurile ».

În București, la acest eveniment au participat peste 50.000 oameni, care s-au ridicat să-l susțină pe noul ales.

În acea « zi de aur a veacului », cum au numit-o contemporanii, a triumfat din nou voința de unitate a poporului nostru. Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu: « *Din cele mai vechi timpuri idealurile unirii, libertății și independenței au însuflețit permanent poporul român, constituind făclia care a luminat, generație după generație, drumul spre dreptate, spre progres, spre o viață mai bună, liberă și demnă* ».

Nu uităm că istoria noastră începe cu un exemplu de identificare cu un măreț ideal al unei întregi colectivități: geții, care, singurii dintre traci, au hotărît, în anul 514 î.e.n., să reziste oștilor împăratului persan Darius I. Herodot scrie despre decizia geților de a se împotrivi cuceritorului ca despre hotărîrea unui neam întreg, generată de calitățile sale moral-psihice, care îl distingeau în marea familie tracă.

Născut din contopirea dintre geto-daci și romani, poporul român a moștenit calitățile strămoșilor, sintetizate în fizionomia sa spirituală, relevată cu atîta pregnanță de tovarășul Nicolae Ceaușescu: « *poporul român s-a distins totdeauna prin dragostea de adevăr și dreptate, prin dîrzenie și neînfricare în luptă, prin voința de a fi stăpîn pe destinul său, de a-și făuri viitorul în deplină libertate. Așa se explică și faptul că marile migrațiuni ale unor popoare asiatice în Europa — fenomen care a frînat mult progresul societății de pe acest teritoriu — nu au putut schimba caracteristicile spirituale și morale ale poporului nostru* ».

Aceste calități ale psihicului colectiv românesc au dat naștere unui simțămînt de solidaritate în fața oricărei amenințări la adresa independenței și unității neamului, a integrității pămîntului românesc. Conștiința de neam a generat dorința de unire într-o singură alcătuire stabilă a tuturor teritoriilor etnice românești. Primele traduceri în limba română, realizate în Maramureș, la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui următor, și cele dintîi cărți tipărite în limba română în secolul al XVI-lea, la Sibiu, de Filip Munteanul, și la Brașov, de diaconul Coresi, au circulat masiv și în celelalte țări românești, contribuind la formarea limbii române literare și, ca urmare, la mai strînsa unitate etnolingvistică și etnoculturală a românilor.

Au contribuit, de asemenea, la accentuarea dorinței de unire într-un singur organism statal, dorință transformată apoi în tendință conștient urmărită de popor și de conducători — voievozii și domnitorii cu dragoste de țară, lege și neam.

Mai întîi sub forma de colaborare și întrajutorare în fața primejdiei otomane, așa cum o realizează Iancu de Hunedoara, voievod al Transilvaniei și căpitan general — uneori voievod chiar al Țării Românești, « părinte » al domnitorilor moldoveni, cum îl caracterizau aceștia, dorind ca țara lor, Moldova, și țara lui Iancu de Hunedoara, Transilvania, « una să fie ». Politică urmată statornic și de Ștefan cel Mare, care s-a străduit și, în parte, a reușit să domine și Țara Românească și o mare parte a Transilvaniei, să apere și această țară de amenințarea otomană, cum îi scriau brașovenii în 1479, chemîndu-l să se apropie de Transilvania. Pentru ca Mihai Viteazul, « restitutor Daciae », să realizeze cea dintîi unire a celor trei țări române, la 1600, ajutat și de țăranii români transilvăneni — răsculați împotriva nobilimii fiindcă venea un domn « din neamul lor » — și de tainicele înțelegeri pe care le avea cu locuitorii Moldovei.

Secolele următoare au fost străbătute de moștenirea lui Mihai: circulația de bunuri și oameni s-a intensificat, după cum circulația cărții manuscrise și tipărite n-a cunoscut nici o opreliște. Mesajul lor neechivoc era proclamat în predoslovii: numeroase « cărți românești de învățătură » erau gîndite și editate pentru a înțelege toți românii, pentru a învăța toți.

Între cele trei țări românești se încheie tratate de prietenie și colaborare: prin prevederile lor, domnitorii și principii se legau « să fie ca frații », negustorii obțineau drept de « slobodă trecere ». Strînsele și permanentele contacte erau considerate drept « confederații confirmate ».

Scrierile marilor cronicari și istorici ai secolului al XVII-lea și de la începutul celui următor — Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir — formulează, treptat, o adevărată doctrină politică.

Revoluția populară din 1784 de sub conducerea lui Horea (devenit « simbolul renașterii Daciei », caracterizat pe efigii drept « rex Daciae ») a premers cu cinci ani revoluția din Franța și s-a înscris ca un eveniment de rezonanță europeană.

Revoluția din 1821, dar mai ales revoluția începută în martie 1848 și încheiată în august 1849 sînt alte jaloane în constituirea idealului unirii. « *Plămădită în condiții asemănătoare* — subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu — *desfășurîndu-se în aceeași perioadă, proclamînd țeluri comune, revoluția de la 1848 a avut un caracter unitar* ». Faptul că în toate cele trei provincii erau înscrise aceleași idealuri supreme — desființarea servituțiilor feudale și eliberarea țărănimii iobage, cucerirea de libertăți democratice, scuturarea dominației străine și realizarea unității și independenței naționale — ilustrează comunitatea de interese și aspirații ce-i unea pe fiii aceluiași popor în pofida hotarelor despărțitoare, artificiale și vremelnice.

În perioada următoare, lupta pentru unire s-a amplificat, idealul unirii devenind o forță de neînvins prin îmbrățișarea lui de întregul popor român, deoarece era corelat în conștiința maselor cu aspirațiile generale ale societății, de modernizare a acesteia, de organizare a ei în consens cu cerințele progresului istoric.

Despre însemnătatea zilei de 24 ianuarie 1859 — după expresia celor care au cîntat atunci Hora Unirii — « una din cele mai frumoase pagini ale istoriei noastre » — secretarul general al partidului a spus: « *Primul și hotărîtorul pas spre unificarea statală l-a constituit Unirea Moldovei cu Țara Românească în ianuarie 1859. Victorie remarcabilă a maselor de țărani, meșteșugari, lucrători și tîrgoveți, a cărturarilor progresiști și patrioți, Unirea Principatelor a reprezentat actul care a pus bazele statului național român modern* ».

https://biblioteca-digitala.ro

sultana maitec

ion papuc

Expoziția Sultanei Maitec este un eveniment în primul rînd datorită coerenței, unității ei organice, în cuprinderea căreia fiecare lucrare înseamnă mai mult decît dacă ar fi fost luată în considerare aparte, cum s-a și întîmplat mai înainte, cu unele dintre ele, în expoziții colective. Pentru că aici tablourile se luminează unul pe altul, vin unul în întîmpinarea celuilalt, colaborînd între ele, realizînd împreună ceea ce numai rareori se exhibă pe o simeză: aura unui artist, mai valoroasă în sine decît toată opera adunată la un loc. Aceste lucrări, executate într-un interval de aproape trei decenii, sînt atît de mult fiecare exact pe locul ei, în lanțul unei demonstrații, încît parcă artista lucrînd umplea golurile unei pledoarii, nelăsînd nici o poziție neacoperită de verva ei afirmativă. De aceea, putem descifra expoziția nu atît enumerîndu-i descriptiv lucrările, și mai ales nici glosîndu-i tematica: acele mere, soarele acela, chipul celălalt, cît deosebindu-i estetica ce o susține.

În acest sens, să observăm mai întîi cum, pe peretele advers intrării, din vechea sală Dalles, acolo unde conjuncția luminilor este maximă și unde orice pictor care expune aici și-ar fi așezat lucrarea, ori lucrările lui emblematice, nucleul operei, ceea ce îl definește mai bine, tocmai aici, peste imensitatea zidului, Sultana Maitec a pus un foarte mare panou alb, în mijlocul căruia a atîrnat, infimă în comparație cu el, o pînză iarăși aproape indistinct albă, cu treimea de jos deosebită de albul din rest printr-un alb mai întunecat, iar la mijloc — un soare de aceeași paloare opalescentă. E o îndrăzneală aceasta, ba chiar o primejdie: să creezi în miezul expoziției o gaură neagră, al cărei vid în vertij ar putea, cel puțin pentru neinițiat, să absoarbă întreaga creație expusă. Desigur, o ipoteză a lucrării poate fi aceasta: soarele ei palid, adunîndu-și un sînge livid din lumina din jur, să-și modifice imperceptibil culoarea după cum cad, rînd pe rînd, orele zilei. Dar rostul acestei pînze îl văd încă mai important pentru vizitatorul care este supus prin ea unui tratament de șoc. Aici trebuie să înceapă cu adevărat vizionarea expoziției, cu această lucrare ce spune privitorului într-un mod vehement că în fața operei plastice a Sultanei Maitec, așa de acuzat modernă, prejudecățile toate sînt de prisos. În alcătuirea ei constatăm completa dezbărare de trufia de a crea iluzia asemănării, renunțarea la ambiția de a face ca jocul pînzei să se întîmple «așa cum» se întîmplă în realitate. În lumina nouă a acestei modernități exclusive, obiectul plastic își cucerește o orgolioasă autonomie, pentru că referințele lui se fac nu la realitatea imediată, ci la adevărul însuși al lumii, această estetică străduindu-se să se elibereze de sub acuza autorului *Republicii*, cum că artele copiază inutil și degradat o imagine, lumea noastră, deci, care este ea însăși o copie imperfectă a adevărului.

Artiștii aceștia moderni, din familia cărora face parte Sultana Maitec, cred într-o realitate ultimă a lumii, asemănătoare aceleia căreia se încredințează cu exclusivitate filosofii-geometri din varii timpuri. Nu clipa, nu trecerea, nici zîmbetul și în nici un caz ploaia de lumini sub profuziunea căreia să pășim! Acestea toate, care au stat secole de-a rîndul sub lupa de interes a atîtor artiști, sînt date deoparte, pentru a transcende la cealaltă față a lumii, cea a consistenței, a perenității chiar. Dar să luăm seama la această dificultate a filosofilor-geometri, pentru că va fi și a artiștilor ce-i urmează: incapacitatea lor de a vedea volume, adîncimea lumii abolită, totul conceput cu strictețe ca o suprafață. Figurile geometrice din *Timaios*, acele triunghiuri din compunerea cărora, printr-un salt neexplicat, se realizează corpul, și tot așa *res extensa* din *Meditationes de Prima Philosophia* din care se alcătuiește lumea, lumea materială, tot ceea ce există în afară de spirit — acestea sînt deopotrivă *platitate* iremediabilă, exclusiv suprafață, extensie fără adîncime, fără creștere în volum, doar atît: cantitate. Pentru toți aceștia, gînditori geometri sau artiști, lumea e oglindă oarbă în adîncimea căreia nici privirea nu poate pătrunde decît pînă la a descifra conturele, «întinderea» lucrurilor, sau mai degrabă numai a umbrei lor.

Nu putem spune că Sultana Maitec ilustrează plastic o teorie, dar felul ei de a privi lumea este asimilabil modului filosofilor-geometri, în sensul că putem vorbi de lucrările ei prin analogie cu modul lor. Pentru ei lumea nu are altă viață decît numai forma, redusă și aceasta la bidimensionalitatea exclusivă a suprafeței, o linie în mișcare; forma — poate singurul suflet al lumii.

Afirmațiile acestea abstracte se pot exemplifica admirabil cu lucrări expuse de Sultana Maitec la Dalles. Nu știm dacă artista «a văzut» întotdeauna astfel, dar selecția retrospectivă de astăzi subliniază apăsat o atare viziune pînă și în lucrările de început, de la care pornind putem observa o cristalizare a modului ei «idealist» de a privi semnificativ spre ceea ce ne înconjoară. Iată, în chiar cea mai veche dintre lucrările din expoziție, acel *Studiu* de mici dimensiuni, cu cele două mere pe o farfurie, o natură moartă deci, însă una sărăcăcioasă, oarecum minimă, ceva mai puțin aproape că nici nu se putea. O privire mai superficială ne poate uimi de bogăția tonurilor, de pasta groasă, zdrențuită, care evidențiază o materie abundentă, densă, o îmbrăcăminte bogată peste ființa puțină a subiectului. Privind însă mai cu atenție, descoperim treptat o insinuată ironie, dacă nu un sarcasm chiar, carnea celor două fructe este una zemoasă, intrată oarecum în alterare, descompunerea pîndind de sub greutatea culorilor. Avem aici deopotrivă un drum abandonat ca și capătul drumului ce va urma. Această confruntare cu senzorialitatea lumii, voluptatea de a glosa despre întîlnirea dintre lumină și lucruri, va înceta. Numai formele rămîn să fie iarăși și iarăși reluate.

Merele sînt o temă predilectă pentru întreaga carieră a Sultanei Maitec, dar modul cum sînt ele înfățișate — acesta rămîne cu deosebire semnificativ. Artista numește, comod, expeditiv, *Pomona*, toate lucrările în care apare mărul, sau merele, dar în această numire descifrăm mai degrabă o ironie, un recul, o replică, strădania de a nega o temă clasică. Pomona, zeița romană a roadelor și a grădinilor, a fost înfățișată întotdeauna ca un simbol al rodniciei, femeie amplă, ale cărei forme voluptuoase răspundeau ca un ecou rotunjimii senzuale a fructelor ce o împodobeau, dînd ocazia unor savante compoziții în care preaplinului vegetal îi corespundea o carnalitate explozivă, rodul în felurite ipostaze. Nimic din toate acestea la Sultana Maitec, unde nu numai senzualitatea dispare, dar zeița este evocată exclusiv prin nume, iar merele — chiar abundente, cum se și întîmplă uneori să fie — n-au nimic din voluptatea presupusă. O puritate, o pudoare, refuzul oricărei voluptăți — caracterizează întreaga această operă plastică, în acest sens propriu, dar apoi și într-un sens mai amplu, drept moralitate asumată, curățenie a spiritului în rugăciune.

Revenind, să observăm că ultima grijă a artistei, atunci cînd pictează merele, este aceea a asemănării epidermice, pielița fructului transpusă în culoare. Nici vorbă de aceasta! Un singur măr, sau două luate amplificat, adică mult peste dimensiunile lor în natură, sînt «făcute» în contur de aur pe fundal din același aur, numai tremurată marginea fructului, nu volumul, nu carnea lui vegetală, supusă alterării. Alte dăți sînt multe mere adunate în grămezi, de o aceeași indistinctă culoare, iarăși din aur pe un fond de culoare, ori alburii, sau negre chiar, sau roșii, un roșu lipsit de nuanțe. Semnificația nu este niciunde aceea a abundenței, a belșugului. Căci o sicațiune progresivă și violentă a reținut din realitatea fructului numai conturul. E o uscăciune ascetică prin care materia lumii este izgonită din privirea care alege exclusiv vecia obiectului invocat, ființa lui definitivă, nu viața, ci forma incoruptibilă, cea care îl definește în instanța ultimă, cea supremă.

Trebuie subliniat aceasta: nu viața, ci realul incoruptibil constituie obiectul acestei plastici. Faptul este limpede nu numai prin ceea ce reține artista din preajmă, dar și prin abundența de aur, aur netemporal, aur bizantin, deopotrivă mai mult și mai puțin decît o culoare. În același sens, să observăm legătura, dar și trecerea, semnificative, dintre alte două lucrări. De-o parte: *Peisaj la Geoagiu*, cu verdele în felurite nuanțe, abil stăpînite, așezate fîșii, fîșii una lîngă alta, ca într-un grafism quasi-oriental, de fapt o țesătură abstractă, ogoarele verzi alăturîndu-se unul altuia ca prinse într-o pînză. Referința la un peisaj propriu-zis dispare apoi în *Pămînturi, lanuri* (1972), unde aurul și negrul-maroniu alternează de parcă ar descrie straturi diferite de pămînt dintr-o figurată secțiune geologică, în care vedem numai tăietura pe verticală, orice adîncime fiind exclusă.

Într-adevăr, pretutindeni în această operă se face abstracție de a treia dimensiune a lumii, pentru că — așa precum în cutare cosmogonie veche — lumea ei este un văl nesfîrșit, care nu ascunde nimic, deoarece nu există decît el, dar într-atît de infinitezimal de subțire încît este privilegiul artistului să distingă în transparența lui formele celor ce sînt. În lucrări cu un grad superior de complexitate, caracteristicile acestea sînt încă mai pregnante. Așa se întîmplă, de exemplu, în cele două pînze care evocă *Marea*, ambele din 1988, variații coloristice ale aceleiași imagini cu griul prăfos, peste care se așează albastrul marin, intens, acvatic însă compact, iar în treimea cea mai de sus un alt albastru mai alburiu, de o densitate uniformă și semnificînd azurul din cer, iar la mijloc, paginată de parcă s-ar sprijini în nisipul treimii de jos, o piatră cariată de vremi, într-atît de fantastă încît pare să amenințe ca o imagine de coșmar, ființă a terorii geologice, dar vlăguită astfel încît se restrînge la numai două dimensiuni, în timp ce venele abile, care ar trebui să desemneze un relief emaciat de vreme, par mai degrabă compunerile unui grafism abstract, simplă decorație în contrapunct.

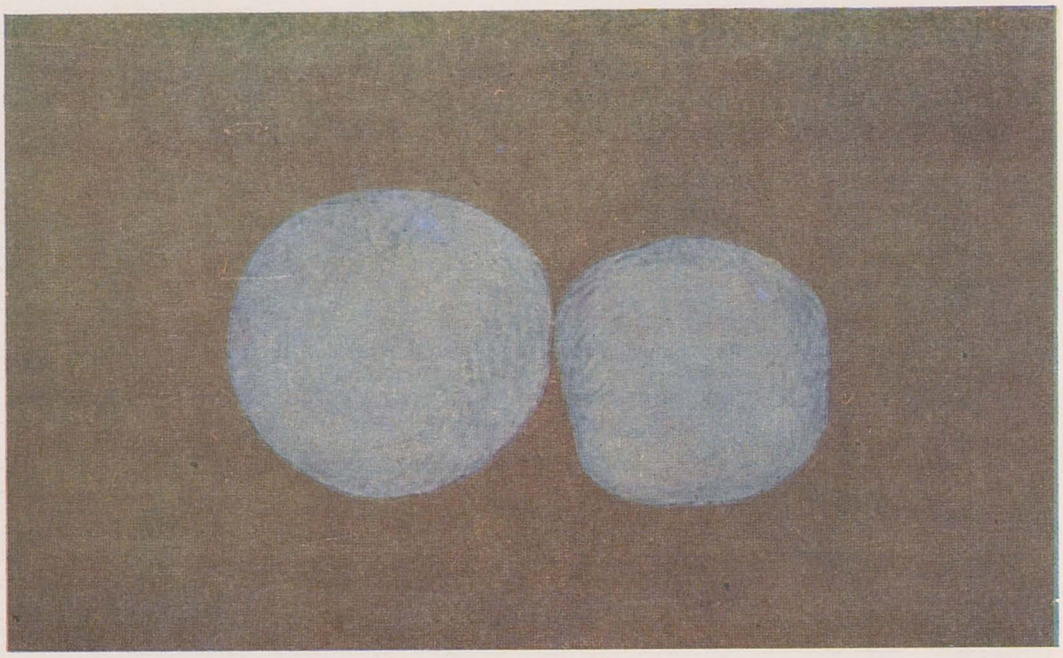
Pentru a-și realiza cu deplină consecvență o atare viziune, Sultana Maitec renunță la două mari privilegii consacrate de tradiția picturii: perspectiva pe care o poate realiza desenul, sugerînd astfel adîncimea imaginii, și jocul de umbre și penumbre care poate contribui la crearea celei de-a treia dimensiuni. Aceste caracteristici sînt flagrante în partea cea mai omogenă și mai specifică din creația artistei, adică în seria de portrete.

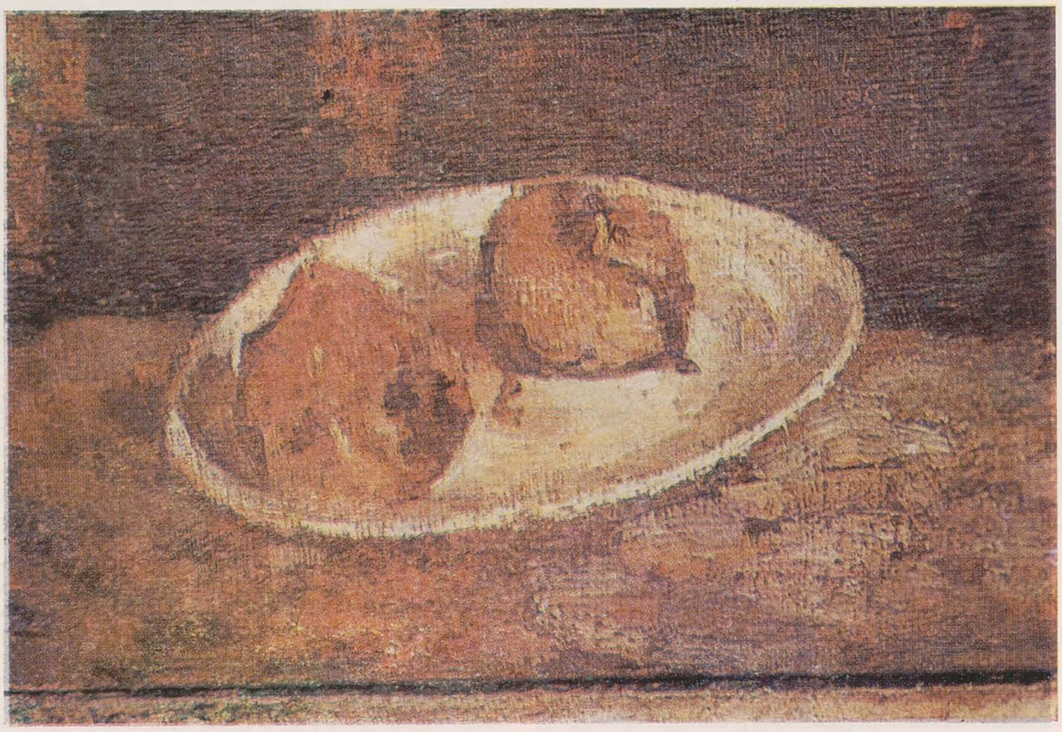
Dintre acestea, pînă și în lucrările cele mai de început, precum *Fata cu floare*, *Portret*, *Portret de față*, subiectele sînt reduse la conturele lor numai, de parcă am avea de a face mai degrabă cu o frescă unde culorile sînt lăsate să se întrepătrundă, ori poate cu o țesătură. Punctul de foc, locul în care toate aceste explicații se încheagă într-o teorie, în lumina căreia înțelegem originalitatea, dar și izvorul acestei opere — este fără îndoială *Maria de Mangop*, cu cele două variante ale ei, din 1969 și din 1975. Prin titlu artista sugerează clar referința — broderia *Acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop* (1477) de la Putna. De altfel, cu arta medievală românească această operă are multiple relații, care se întrevăd aici în seria portretelor, ale căror mari fundaluri acoperite cu aur amintesc icoanele bizantine ferecate în metal prețios, sau cu mari suprafețe acoperite de subțirea foiță de aur. E un raport subtil între chipul redat în culoare și aurul din fundalul care copleșește figura evocată. Însă pregnantă este mereu această caracteristică: refuzul reliefului, a restrînge figura umană la forma ei exterioară, la idealitatea ei ireductibilă. Cînd pînă și chipul evocat este tratat în aur, gîndul ne duce la măștile de aur ale regilor din Micene, acelea încă mai avînd un minim relief în vreme ce la Sultana Maitec totul se estompează într-o bidimensionalitate exclusivistă. Să observăm apoi ținuta hieratică, gestul ritualic, mîna împreunîndu-și degetele într-o poziție consacrată. În general, dacă aurul este o grea povară, culegînd lumina din jur și apoi reverberînd-o exploziv, făcîndu-i privitorului dificilă percepția, el dă în schimb tuturor acestor lucrări un aer de festivitate amplă, o solemnitate aproape sonoră, căci pînzele par să cînte un pean grav, aproape sumbru și — oricum — rece, metalic, de peste viață.

Identitatea figurilor evocate de *Portrete* este una minimă, așa cum în cazul *Mariei de Mangop* din 1969 obrazul are o culoare văroasă, ochii sînt precis desenați, deși oarecum ireali, numai decorație a chipului, în timp ce mîinile se împreunează într-un gest mare. Un rotund, ca o amprentă, numește fiece figură în parte, acesta fiind arhetipul ei, ființa ascunsă și definitivă. Cînd, alte dăți, acest rotund, în aur sau în culoare, definește soarele, astrul zilei așezat pe linia dreaptă a orizontului, înțelegem că lumea însăși, oricare astru — are o atare față rotundă. Așa era în fața intrării în expoziție un *Soare* (1971) din aur intens, iradiind cu tărie peste un fundal în roșu. Iar în cazul acelui *Lan al sorilor în floare* (1974), putem vedea în tablou inflorescențele cunoscutei

https://biblioteca-digitala.ro

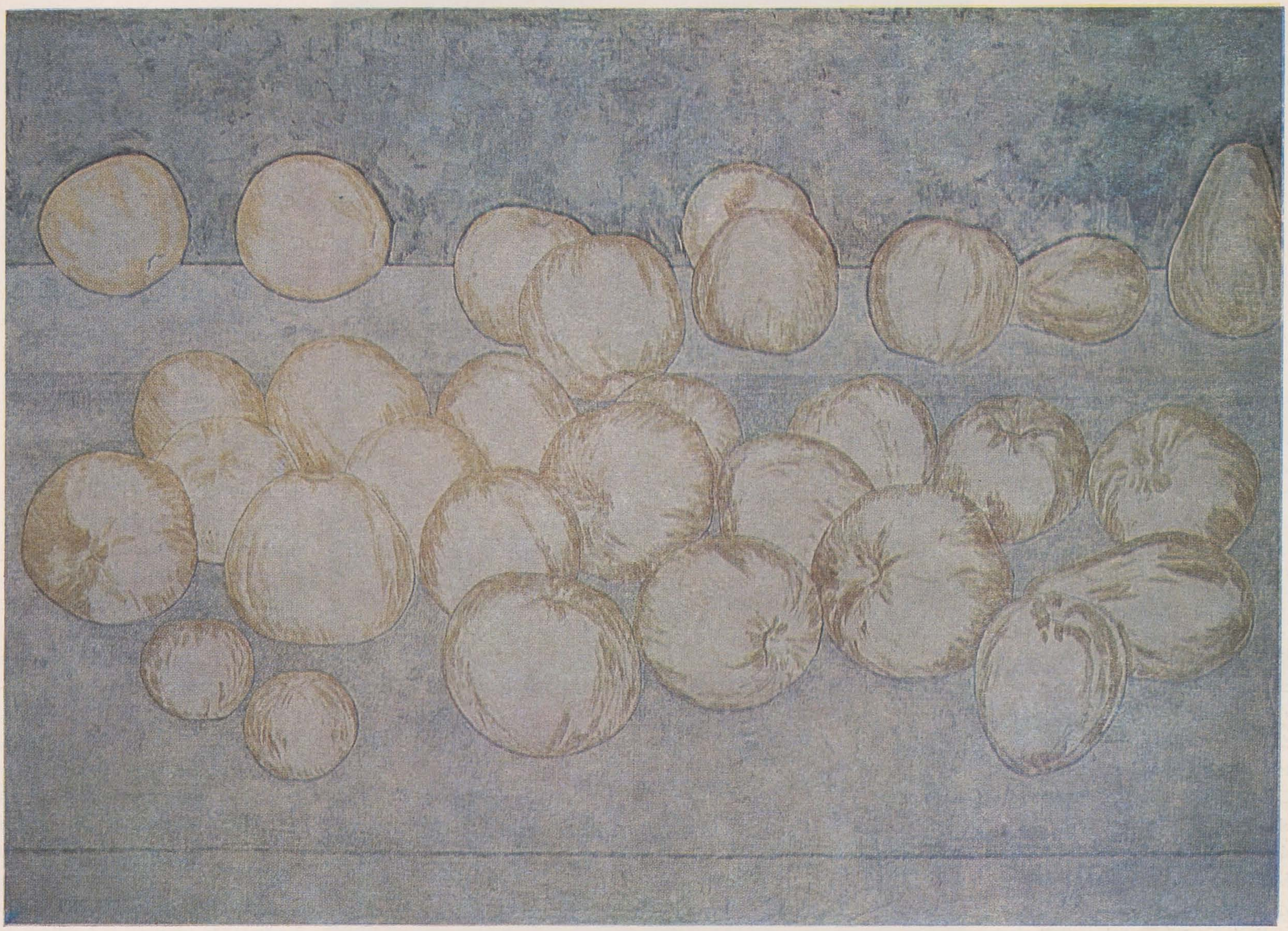
plante oleaginoase strălucind în lan, dar mai cu exactitate putem citi așezarea în aparență haotică, în fapt bine calculată, ca în astronomie, a unor planeți de aur risipiți prin bezna fosforescent verde și cosmică a pînzei.
Ceea ce este foarte important în acest tablou, ca și în multe altele, și de o mare specificitate plastică, în care își spune cuvîntul răspicat buna profesionalitate a artistei — este dispunerea formelor în spațiu, *compoziția*. E aici nu facila și stridenta «întîlnire fortuită» a suprarealiștilor, ci acea ordine cosmică evocată de Paul Valéry în fața poemului *Coup de Dés*, ale cărui cuvinte risipite în dezordine peste albul paginii îi sugerează poetului *Tinerei Parce* că universul însuși, înstelat cum este, nu-i decît un text silențios. Iar în această aparență a lumii, mutarea sau suprimarea unui singur element corupe adevărul întregului. Numai harul artistului poate intui acea ordine ascunsă și unică, ce stăpînește dezordinea lumii. Așa sînt multe dintre *Pomonele* acestei expoziții, nu mere semnificînd opulență ori belșug, ci numai forme în agregare, mulțimi numerice, grămezi matematice, nelimitatul care poate crește ori poate scădea, după o logică ce ne scapă. Aceeași alăturare pregnantă, într-o ordine unică, căreia nu-i poate fi substituită nici o variantă, găsim și în *Marea* din 1968, unde zidul de stînci este suspendat între două fîșii de aur, dar aceasta este remarcabil: pietrele sînt așezate după o ordine neevidentă, dar prin excelență verosimilă, se pare că altfel nici nu s-ar putea. Aceeași poziție hiper-realistă a pietrelor, compunerea lor vie, cu adevărat o *creație*, ● aflăm și în *Marea* din 1988, ca și în cele cîteva desene colorate care evocă și ele tot peisaje marine.

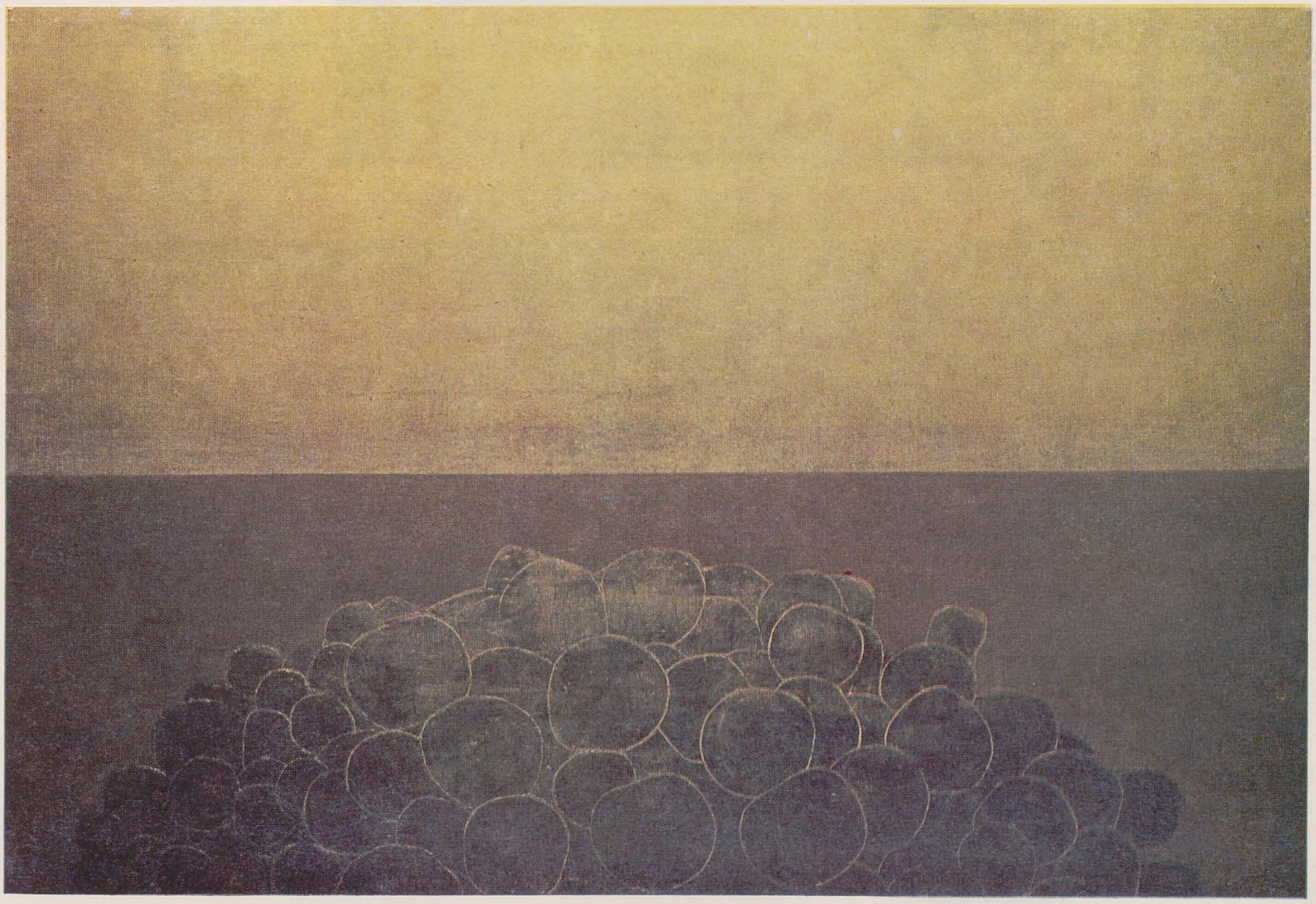




Cît despre analogia de la care am pornit, cu modul de a privi lumea al filosofilor-geometri, să nu se creadă că un geometrism ori o rigiditate ar guverna acest univers plastic al Sultanei Maitec, căci o mînă suferindă pare a fi trasat, în tremurare, fiece contur al figurilor. Iar îndemnul filosofului pentru acea *abducere mentem ad sensibus*, reprimarea simțurilor în favoarea unui mod mental, a unei cerebralități, nu este valabil aici. Deoarece aici senzorialitatea este nu interzisă ci redusă la minim, o pudoare aspră, aproape că ascetică, comprimă cele ale vieții, dar — paradoxal — de sub sclipetul metalic al aurului, culoarea învinsă, cînd o descoperă ochiul, țîșnește pentru a se înscrie pe retina privitorului ca de sub puterea unui resort. În lumea aceasta, de o curățenie mare, viața lividă, redusă aproape numai la cîtă decorație cuprinde, își înalță cîntecul spiritual.
În întregul ei, expoziția este o victorie, multe dintre pînze datate chiar 1988 ne dovedesc că artista se află într-un bun moment de vigoare creatoare. De altfel, *Victorie* este și titlul celei mai puternice pînze din toată opera Sultanei Maitec, cu figura plutitoare drapată în veșmîntul amplu de aur, peste fondul de aur, în timp ce chipul, lipsit de anatomie, pare mai degrabă o amprentă mare, căreia îi răspund palmele ce luminează ridicate spre cer într-un gest pantocratic.

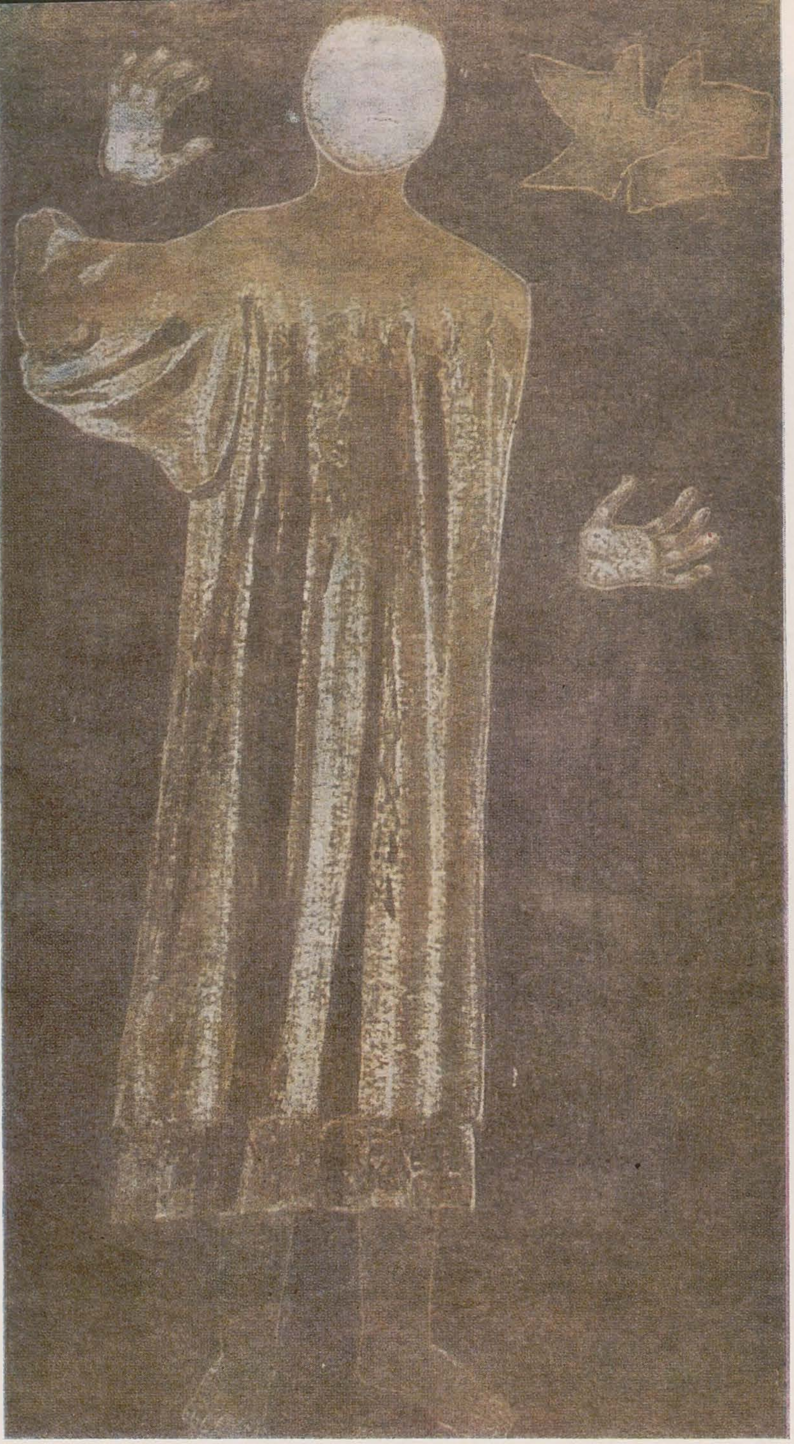
https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

sultana maitec

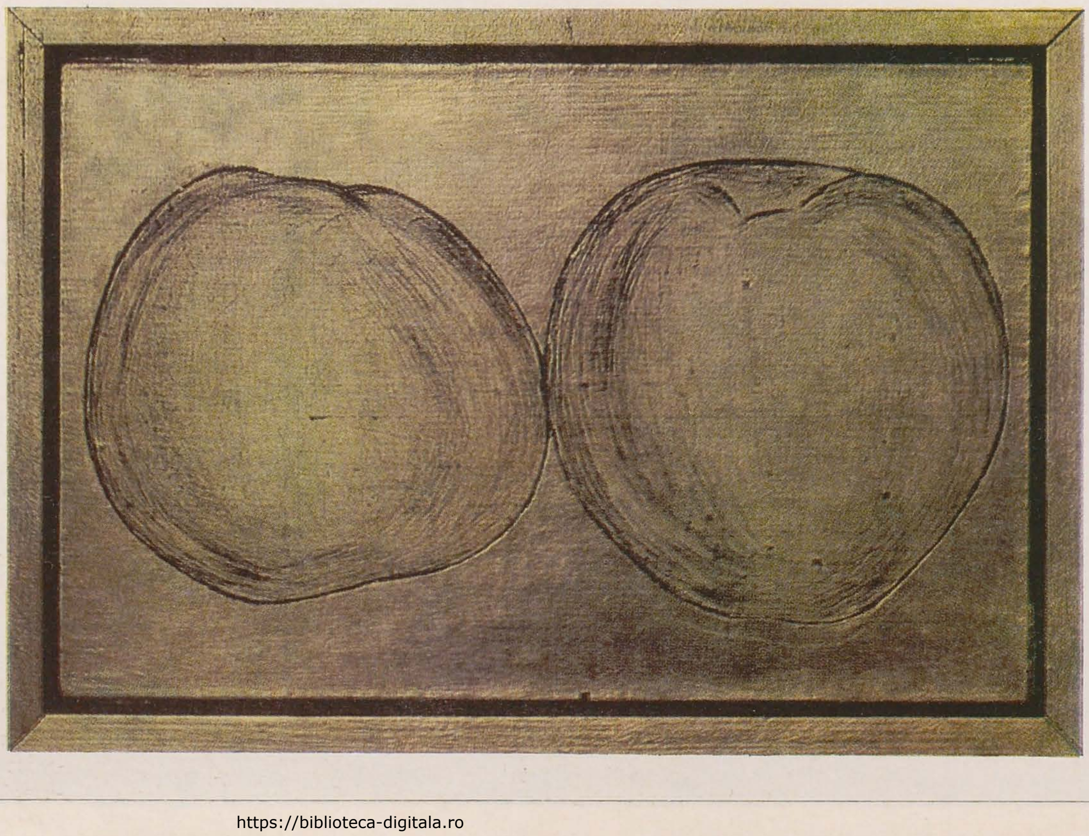


gheorghe vida

Admirabila ambianță purificată, cu accente și ritmuri ale secvențelor vizuale, dispuse contrapunctic, oferită de expoziția Sultanei Maitec, este departe (așa cum s-ar putea crede la o examinare superficială) de a fi un fel de «grad zero al picturii», ci reflectă un drum, nelipsit de sinuozități, spre eliminarea, reprimarea chiar a balasturilor redundante, superflue, care perturbă tensiunea esențială spre lumină a acestei arte, chintesență a transcenderii materialității. Două direcții se pot decela în evoluția ei, desigur mult simplificînd discuția, și anume una ce poartă sigla inconfundabilă a unui stil ascetic, manevrînd aceste fundaluri aurite, unde motivele capătă un halou strălucitor, într-o adevărată magnificare a naturilor solare (rapelurile care s-au făcut la Bizanț sînt într-un fel valabile, dar numai ca substrat stimulator) și, pe de altă parte (ceea ce este evident în ciclul «Pomonelor»), o celebrare a plenitudinii vitaliste, a consistenței acestor fructe (merele devenind nu întîmplător un «topos» al picturii ei, reluat în diverse ipostaze de la sculptural-superb-dominator — la revărsări de cornuri ale abundenței, prilej de demonstrație a magistralelor orchestrări cromatice de roșu, verde și galben-auriu, în dozaje subtile și fascinante).

Așa cum s-a mai observat, persistă discret, în subtextul acestei picturi, o anumită obsesie a clasicității, o clasicitate de tip mediteranean, centrată pe cultul solarității și al luminii dătătoare de viață. În acest sens afirmam la început că nu poate fi vorba de «gradul zero al picturii», de o rarefiere treptată a mijloacelor de luare în posesie prin văz a bogăției de nuanțe ale crîmpeielor decupate din realitate, ci de situarea într-un «centru absolut», în inima creației, de unde emerg aceste energii, fluxuri iradiante, ce captează și înnobilează toate iconemele, fiecare atom al imaginii. Deci se elimină atribute retiniene, de anvelopă, ale motivului, pentru a se descoperi energiile ascunse, o dată cu conferirea unei existențe noi, cea picturală, de artefact, singura adevărată pentru comunicarea unei bucurii autentice, a unei comuniuni și contopiri cu subiectul transgresat printr-o adevărată metamorfoză alchimică.

Această particulară poetică plastică, capabilă să sugereze atît de izbitor mutațiile petrecute în materie, o dată cu configurarea unei estetici implicite a «luminii interioare», asigură creației Sultanei Maitec un loc aparte în arta românească, care în această a doua jumătate de veac nu a dus lipsă de o serie de încercări similare, cu caracter «recuperator», reușindu-se mai ales atunci, cînd aceste demersuri erau dublate de o vocație sigură a valorii, așa cum o demonstrează din plin Sultana Maitec.



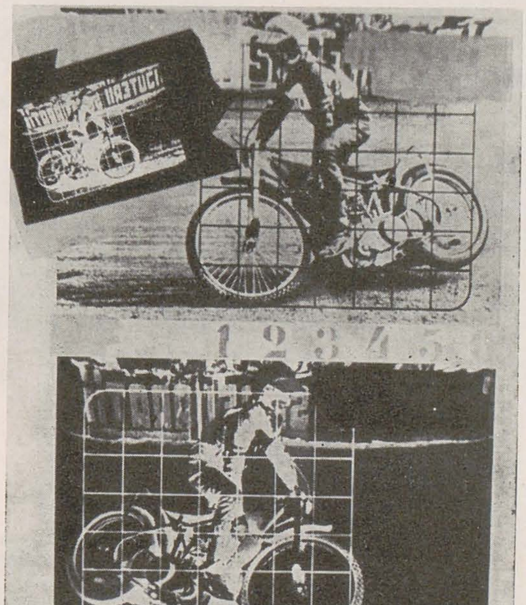
https://biblioteca-digitala.ro

ioan horvat bugnariu

adrian-silvan ionescu

Prin expoziția de grafică a lui Ioan Horvat Bugnariu, deschisă în lunile octombrie-decembrie 1988 la Galeria Nouă din Cluj-Napoca, pătrundem într-o nouă etapă de prezentare a lucrărilor bidimensionale. Căci nu numai tematica sportivă și tehnica abordată (offset) constituie o noutate pentru grafica tradițională de șevalet (așa cum era ea concepută pînă nu demult la noi), ci și întreaga tramă expozițională depășește normele acreditate în acest sens.

Pentru a sugera viteza competiției de dirt-track, învîrtirea în jurul pistei eliptice, artistul recurge la o interesantă regizare a spațiului sălii. De aceea s-a renunțat la respectarea cu strictețe a simezei și lucrările au fost plasate la niveluri diferite ori grupate mai multe într-o pată compactă ce vibrează pictural. Este astfel speculat jocul de culoare sau de acromatisme, creator de efecte contrastante, divergente. Un sector aparte al galeriei a fost rezervat creării de culise, prin aranjarea lucrărilor într-o relație de dialog unele față de altele, prin închegarea de planuri prime și secunde care dau volum expunerii și un fir conducător parcurgerii legendei acestei expoziții-simbol. Dar artistul s-a ferit să confere un sens cinematic lucrărilor sale, ce ar fi riscat să le anihileze tocmai mesajul intrinsec prin oferta de « lecturare » a unei cronici sportive. Nu avem deci de a face în expoziția lui Ioan Horvat Bugnariu cu o relatare de specialitate, cu o analiză a concursului motociclistic — totuși, bine observat în datele sale tehnice; artistul apelează la acest sport doar ca pretext de filosofare pe tema ciclicității. Euritmia imaginilor accentuează obsesia cursei, a goanei nebune în cerc. Extrapolate în cotidian, secvențele surprinse de artist dau eterna urmare a ciclurilor vieții și obositoarea repetiție a unor gesturi, a unor cuvinte ori fraze, a unor acțiuni sau deprinderi, folosite mecanic, fără a sesiza măcar acest lucru. Ioan Horvat Bugnariu vine să ne atragă atenția tocmai asupra acestei stereotipii și autocopieri la infinit. El încearcă, prin repetarea celor cîteva arhetipuri imagistice, să aducă un corectiv, să ne dezvețe de tocmai această repetiție cotidiană, unii față de alții și chiar față de noi înșine.

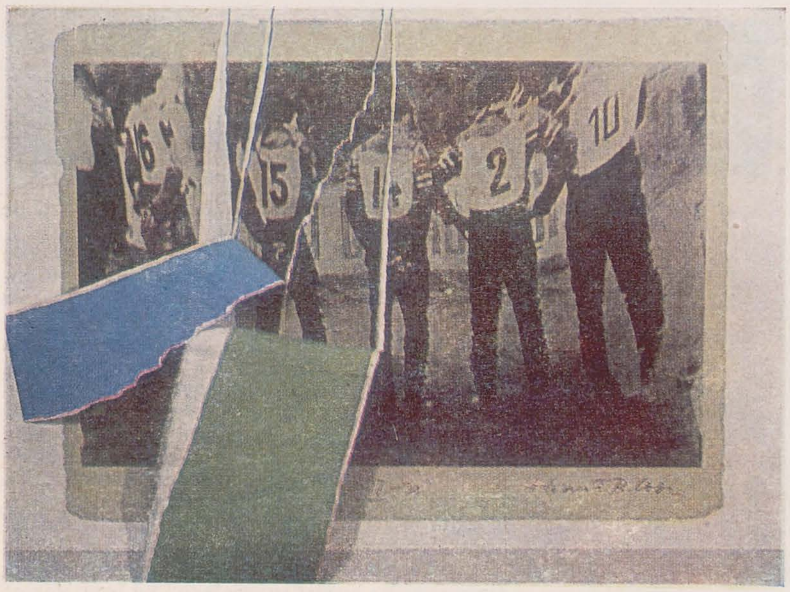


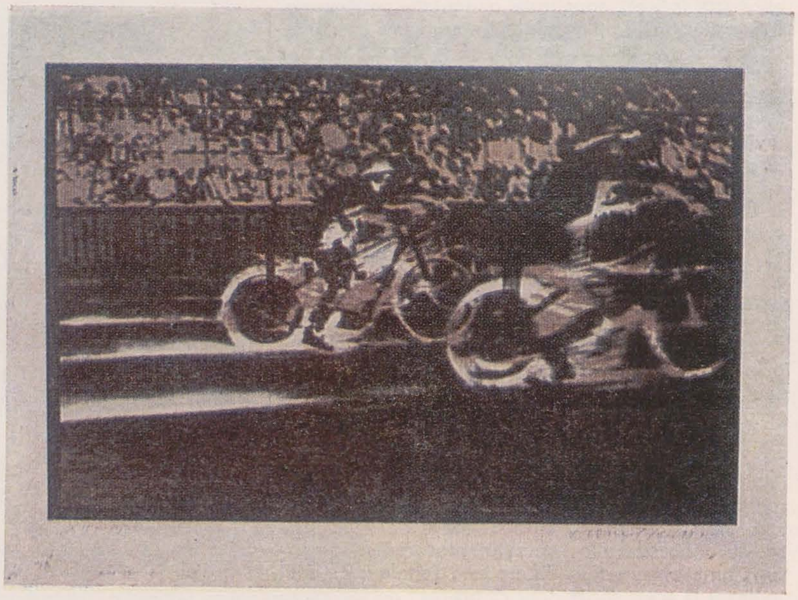
Artistul a realizat o expoziție-spectacol vizînd în primul rînd o nouă definire a spațiului de expunere ce trebuia să devină un tot unitar, în care lucrările se găsesc în relație de interdependență unele față de altele și nu pot fi înțelese decît în contextul propus de el. Pată de culoare, duct, colaj, rabateri de compoziții pe axe de simetrie, jocuri de culise, converg spre realizarea unei mari lucrări în care chiar vizitatorul devine un pion înglobat ei (nefiind exclus nici elementul « happening », atunci cînd un curent de aer produs de trecerea publicului pe lîngă un grup de lucrări le agită și le modifică, temporar, amplasamentul printr-o efemeră fluturare). De aceea, la Galeria Nouă nu trebuia văzută doar o expoziție formată din mai multe lucrări aparținîndu-i lui Ioan Horvat Bugnariu, ci un mare exponat în sine, conceput și realizat în toate amănuntele, unic, nerepetibil și cu un generos mesaj umanist.

simultaneitate și succesiune

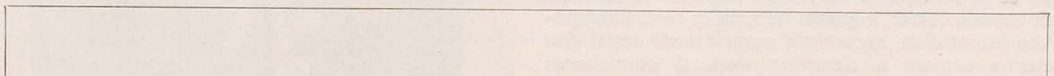
gheorghe vida

Gîndită ca un ansamblu, cu accente, cadențe și reveniri studiate riguros, expoziția lui Ioan Horvat Bugnariu de la « Galeria nouă » din Cluj-Napoca cuprinde, în sine, toate atributele unui spectacol, posibil de a fi receptat ca atare, o dată cu parcurgerea lui conform unui program inculcat aproape subliminar de artist, într-o desfășurare ritmată obsesiv.
Ca supratemă principală a acestei entități poate fi socotită inserția într-o realitate trepidantă, înnobilată și adusă în oglinda imaginii, pentru a fi transfigurată și topită în convențiile figurației plastice, prin suite secvențiale, semnificativ înlănțuite în serii repetitive.
Ioan Horvat Bugnariu examinează — ca punct de pornire — cu un ochi lucid, îndelung exersat, fotograme dintr-un eveniment cu atribute de circularitate, de închidere deci, într-o « veșnică reîntoarcere », și anume cel oferit de cursele de dirt-track, pentru a proceda la testarea acestor imagini în diverse medii cromatice sau temporale (amintim aici, ca procedee potențatoare: rupturi agresive, inversări și ambiguizări ale acelorași cadre, ca și impactul insolit, dar cu atît mai echilibrant al unor relicve obiectuale reale), prin manevrarea suplă și rafinată a tehnicii offset, o dată cu intervenții particularizatoare care definesc fiecare serigrafie în sensul adîncirii acuității cîmpului perceptiv sau, dimpotrivă, prin « încețoșarea » lui dinamizatoare.





Avînd deci acest nucleu inițial extrem de concret, senzorial chiar, constituit de fotogramele indicate ca reprezentative, decupate dintr-o amplă înregistrare filmică, artistul ajunge treptat, prin reiterarea acelorași secvențe, să disloce aceste imagini din contextul lor obișnuit, pentru a le vira (mai ales în procesul comunicării, cînd ele devin structuri-semnal) spre coordonate existențiale, inoculîndu-se astfel în contemplator ideea de ciclicitate, de regăsire a acelorași stări, deși aranjamentul propriu-zis al « iconemelor » este mereu altul. Prin înaltul profesionalism al artistului se sugerează, într-un anume fel, și o acțiune de natură recuperatoare, demonstrativă, superior didactică în planul educației ochiului, în măsura în care se pleacă, precum am subliniat, de la « interceptarea » unor falii evenimențiale, care sînt apoi prelucrate uneori pînă la nivelul ideogramatic, al unor planuri abstracte; se procedează însă imediat și la parcurgerea drumului invers, de « resemantizare » a imaginii, de umplere a ei cu forțele vitale ale autenticității. Ioan Horvat Bugnariu ne propune, în ultimă instanță, un mod viabil de a înfrînge legile simultaneității, proprii artelor plastice, spre a le interfera cu artele dedicate succesiunii temporale.



https://biblioteca-digitala.ro

cronică

ștefan râmniceanu

răzvan theodorescu

Nu mă îndoiesc că fiecare dintre cei care cercetează acum și aici « obiectele » lui Ștefan Râmniceanu știe că nu a venit să vadă obișnuita expoziție, măcar și numai pentru faptul că ele nu sînt expuse în acest spațiu cu aură istorică. Ele se impun instantaneu și definitiv, pentru că se impun acestui spațiu care, într-o ordine inversată miraculos, s-a născut după aceste obiecte. a venit să le înconjoare într-o solidaritate ideatică, le-a devenit o necesară, superbă complinire.

Sîntem înaintea unei experiențe unice — pe cîte știu — la noi, și a unei reușite tulburătoare, stranii, dar — oricum — de mult așteptate.

Curtea cea Veche a Bucureștilor, în anul și în luna celebrării unei epoci care acum trei veacuri a dat suprema strălucire acestor ziduri, trăiește azi, prin dăruirea mișcătoare a artistului cu nume de personaj brâncovenesc care e Ștefan Râmniceanu, un magic transfer de personalitate.

Prin fața-i trecînd zilnic artistul în drum spre atelier, s-a născut între ei o complicitate, o treptată comuniune, pe care ne este îngăduit să o presimțim doar. Prin gestul — larg deschis, ca o îmbrățișare — al acestui tînăr contemporan, ea intră în matca unei posibile istorii primordiale, aproape mitice, care i-a precedat istoria reală.

Dincolo de regnul pitoresc și colorat, cu miresme tari, al personajelor lui Mateiu Caragiale, dincolo de afectarea — de altminteri memorabilă — a unui Bizanț îndepărtat și fastuos, obsedînd pe un Pantazi sau un Pașadia, scena aceasta zdrențuită de ruine, locul acesta al nimănui și al tuturor, care este Curtea Veche, devine pentru o frîntură de timp locul experienței Râmniceanu. Una profund contemporană, dacă vrem să înțelegem prin contemporan, deci prin « al nostru », tot ceea ce, în veșmîntul formal al anilor noștri, ne revelă structuri esențiale ale ființei noastre dintotdeauna. Rostind vocabula « veșmînt », am spus chiar numele cîtorva dintre obiectele pe care aceste ziduri le ocrotesc benefic. « Veșminte » se numesc cele cîteva panouri pictate în aurul clarităților sublime, ferecate în metalul dureros protector, pe care se decupează sinuozitățile de imagine bizantină cu care ochiul românesc e de secole obișnuit.

Se va fi retras însă în el, în acest veșmînt, artistul de astăzi, ca altădată zugravul medieval, de vreme ce știm că veșmîntul, mantia erau, în simbolica altor timpuri, locul de retragere din lume al solitarului? Nu cred de fel, pentru că, iată, la Ștefan Râmniceanu totul este ieșire în lume, este jubilație, triumf al materiei spiritualizate. Este, mai ales, rememorarea emblematică a jertfei, prin obsesivul motiv al pironului străpungînd scuturi, coifuri, clopote, cupole care punctează și copleșesc un drum — inițiatic parcă — de templu sau lăcaș oriental, amintindu-ne că nu există bucurie fără suferință, nici înfrîngere fără speranță.

Ștefan Râmniceanu, artistul care la debut picta peisaje de o andreesciană întoarcere către sine, dovedește astăzi cît aparține neabătut acestei culturi prin grava, monumentala reculegere a formelor sale, prin cordiale armonii ale cromaticii, prin imaginarul său ce descinde din toți acei care, în aceste părți de lume, au putut să ajungă la splendida erezie, la convingerea că o bucată de lemn purtînd o imagine — o « eikona » — poate fi venerată și că înaintea ei omul poate să treacă dincolo de propriile sale limite prin ceea ce, literar, cei vechi numeau « ekstasis ».

Secolul nostru, mai mult ca altele atașat simbolului, eshatologicului și universalului, s-a recunoscut, îndeosebi prin marii artiști ai Răsăritului și ai revoluțiilor, în spiritualitățile de altădată — de la Kandinsky, sau Tatlin, sau Malevici începînd — iar recurențele acestor spiritualități pot fi și ele argumente ale tăriei, ale tăcerii, ale așteptării.

Mi s-a întîmplat să străbat drumul « obiectelor » acestea spre amiază. Am privit printr-o « Fereastră » zvelt înălțată, în succesive curburi, imaginată de artist, iar peste ea, am privit mai departe, prin spărtura unei alte ferestre, acum ruinate, închipuite de istorie. Și dincolo de suprapunerea lor plină de tîlcuri voite, în vîntul amiezii de octombrie, tremura imperceptibil o iarbă.

Prin această unduioasă, măruntă, dar autoritară prezență a organicului, magia locului nu s-a rupt, ci a sporit.

https://biblioteca-digitala.ro

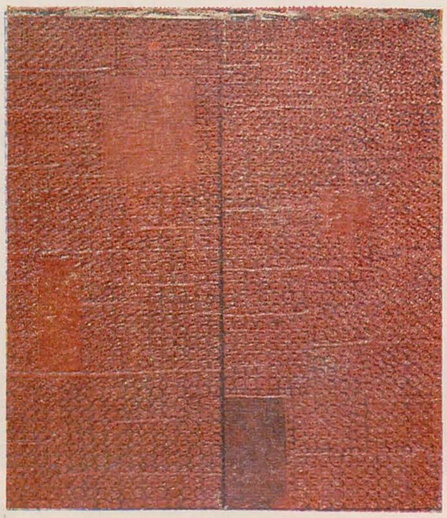
veșmînt de crai la curtea veche

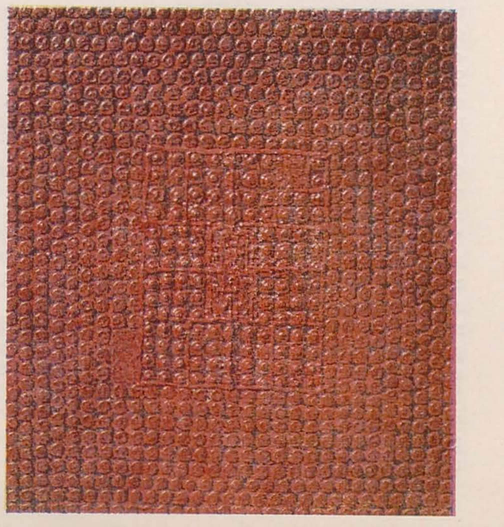
anca vasiliu

Ce amestec somptuos de materiale luxuriante, grele de aur și de sînge, și ce coroziuni spectaculoase — reîncărcînd ruinele palide cu rafinamentul echivoc al decreptitudinii, al suprafețelor sensibile ale obiectului arheologic patinat ! Ce curios amestec de tobe și clopote, de fanfare stridente și procesiuni monodice, de larmă și reculegere, de violență și de subtilitate, de fastuos și de morbid, de sutane și scuturi, de credință și crime, de concupiscență fanariotă și lirism oriental de Cîntarea Cîntărilor ! Ce zare de cer și ce pămînt răscolit de neostenita împotrivire a timpului, într-o lume de Levant extins pînă la Novgorod, trecînd prin lunca înverzită a Dîmboviței și pe Podul Mogoșoaiei! Ce străluciri de pietre scumpe și ce veșminte de aur, cu poale de brocart, cu șaluri de Ispahan, cu samur și cu egrete, cu covoare de Samarkand, cu arămuri tătărăști, coclite și otrăvite ! Ce splendidă etalare de materialități diverse și de efecte ale artificiului miraculos, spectacular ! Ce joc al aparențelor ce te face să confunzi, uimit și deconcertat, paramentul zidurilor vechi și apareiajul corodat de vreme al ruinelor cu igrasia simulată și cu mucegaiurile pictate pe suprafețe mari de pînză sau metal. Trompe l'oeil-uri scenografice desfășurate amplu, ca un veșmînt uriaș menit să reînvie pentru o clipă, din zvonuri efemere, din atmosferă și culoare, viața crailor la Curtea Veche. O « scenografie » între « acum » și « atunci », « noi » și « ei » — acei principi lăudați în cronici și pastișele lor cu heraldici inventate la sfîrșit de secol și de ev.

Ștefan Râmniceanu lăsa să se vadă, prin încercarea sa expozițională celebrată de percutanta « punere în scenă » pe ruinele de la Curtea Veche, o intensă meditație asupra sorților istoriei noastre de răscruce între Orient și europenitate. Lăsa să transpară, în spațiile libere ce rămîneau între lucrările sale proiectate pe zidurile și bolțile vechi, o lume de sensuri ale locului care reînviau din juxtapuneri și perspective, prin suprapunerile menite să exalte atenția și să acutizeze simțurile observației vizuale și tactile înspre nu simpla recuperare formală a acestui monument dintr-un con de umbră nemeritată, ci înspre restaurarea prin el — prin acest *loc* voievodal — a unui întreg complex de semnificații pe care le au asemenea « locuri ale memoriei » unui neam. Iar legitimitatea gestului de inserție a artistului în acest spațiu era probată de o dublă recunoaștere: integrarea obiectelor într-o atmosferă cu efecte multiplu semnificante și exultanța spațiului însuși revitalizat, cîștigînd o aură eroică, de factură postromantică. Amestecul de ziduri și culoare, de bolți și coifuri, porți și scuturi, lemn, ferecături și ancadramente — totul cu un iz medieval al locului, marcat de moștenirea Bizanțului tîrziu, dar și de orientalismele mai noi, turco-levantine — părea menit să exprime nu doar una din cele mai profund fecunde direcții cunoscute în pictura românească a ultimelor decenii, ci și un înțeles propriu al lumii din care proveneau tiparele imagistice reluate în obiectele contemporane, un înțeles al istoriei dintr-o perspectivă opusă discursivității cronologice, o perspectivă mai degrabă sintetică, cu vădită aplecare spre recuperarea conceptuală a valorilor, spre acea judecată a măririi și decadenței, a înălțimii spirituale și a limitelor tragice pe care le-a cunoscut istoria devenirii acestui loc, și a tuturor celor asemenea. Și poate tocmai de aceea este important de judecat *contextual* discursul plastic al lui Ștefan Râmniceanu, ca pe o pildă a scurgerii timpului, un postromantic « *memento mori* », *à rebours* față de toate încercările muzeale de revitalizare a unor asemenea « sanctuare » la sfîrșitul unui veac prea adesea pozitiv și turistic.

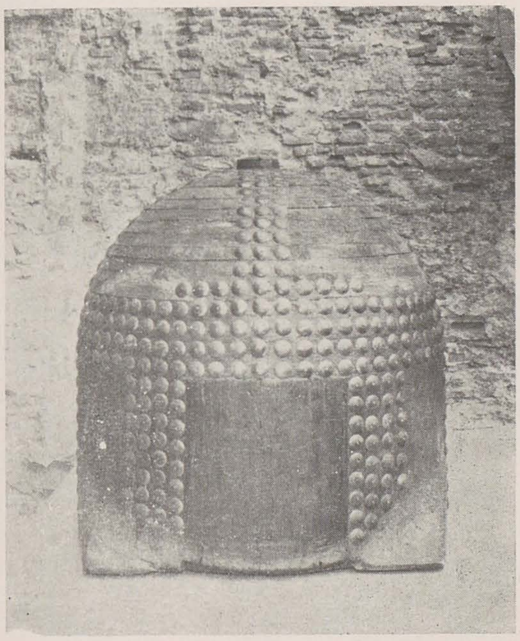
Contextual, mai mult decît prin fiecare obiect în parte, ce-și avea transparente rapelurile sale formale în lumea postbizantină a medievalității românești, expoziția vădea suprapunerea cu infinite reverberații a mai multor straturi culturale care își răsfrîngeau unele altora tipare stilistice saturate de atmosfera și de spiritul ultimelor secole din istorie. Dar dialogul nu se purta direct, în ciuda

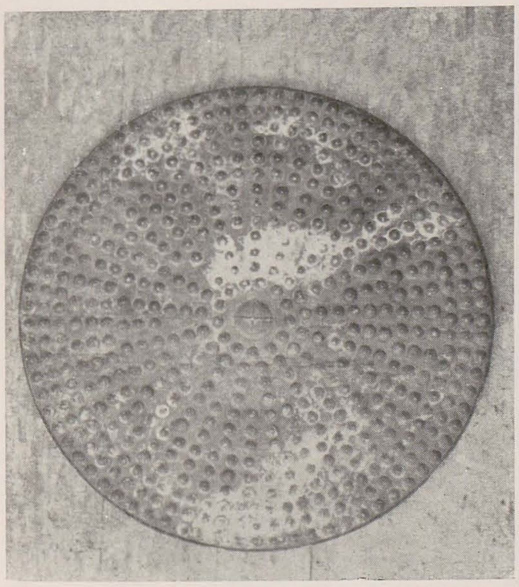




https://biblioteca-digitala.ro

asocierii nemijlocite dintre « obiect » și paramentele vechi, căci transferul de sensuri trecea printr-o subiectivă și totuși ineluctabilă perspectivă a decadenței acestei lumi, lesne de asimilat aceleia guvernate de siluete sublunare ale Crailor nocturni de Curtea Veche. Asocierea răsărea firesc din « jocul scenografic » al expoziției, din traseele ei jalonate livresc de ostenitoarele dezvăluiri, la proporții monumentale, ale unor forme arhetipale și ale unor simboluri vidate de sensul lor primar (ca și de propria lor funcționalitate) și pe care doar vecinătățile exaltate ale locului le reîncărcau cu adevărata lor identitate semantică. Și, nu întîmplător, impactul se oprea la nivelul ferecăturii metalice, al veșmîntului, al materialităților diverse, atît de expresiv redate în strălucirea și în degradarea lor firească, încît aceste pseudoarheologii fabulos rafinate deveneau suficiente lor însile, însemne marcate patetic de trece-





rea unui timp fizic, neabsorbit în metaistoria ce guverna cîndva spațiul atopic al eikón-ului de dincolo de ferecătură. Trăind în « aproape » absența chipului, formele acestea inevitabil tîrzii, cu elongări, planuri sintetice și repetiții decorative, fastuoase și gratuite, sînt de un bizantinism « manierist », nu ascetic și academist, ci, dimpotrivă, sugerînd, contrar oricărei dogme, o morbidețe, o carnalitate neizbăvită de spirit, o cruciadă eșuată pasional, cedînd tragic în fața unor ecouri de Eccleziast citit în cheie păgînă, romantică.
Spectacular în stăpînirea efectelor materiei și iscusit în a mînui luminile și atmosfera, Ștefan Râmniceanu știe să lase ca pariul scenografic al expoziției sale să fie cîștigat nu de lucrări în sine, ci de « ruina » reîncărcată de fast a Curții Vechi. Poate că în dovada aceasta, în cele din urmă pioasă, a înțelegerii măreției și decăderii unui *loc* al istoriei stă adevărata subtilitate a artistului care, orgolios fiind, știe să spună, în preajma izbîndei sale artistice, « mais où sont les neiges d'antan ? ».

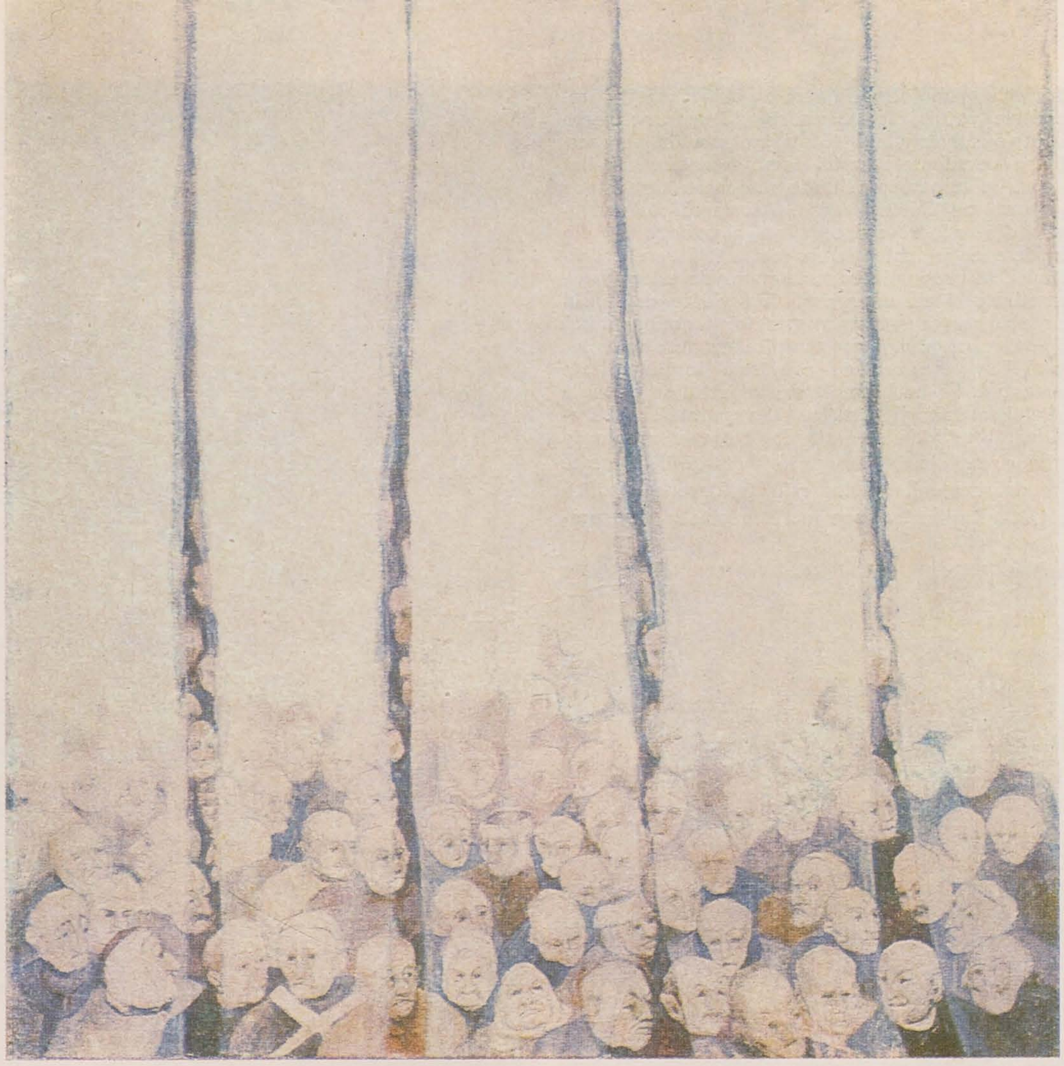
https://biblioteca-digitala.ro

atelier 35

camelia crişan matei

ileana pintilie

« Am o dispoziţie naturală care mă ajută să-mi văd personajele, pe stradă, în realitate, să le simt şi să le înţeleg starea şi apoi să mă încarc cu ea. În timp prelucrez şi adaug ceva din subiectivismul meu, revin la starea aceea, apoi mă exprim definind o compoziţie care atinge intensitatea maximă de reflexie a ceea ce a fost la început . . . Zona care mă interesează este de interferenţă între conştient şi subconştient », declara undeva artista, mărturisindu-şi un fel de calităţi mediumnice. Sub avalanşa viziunilor de coşmar care o stăpînesc, se lucrează ca într-un dicteu automat ; există întotdeauna cîte



un personaj sau un grup de figuri ce îi apar în imaginaţie cu o insistenţă de obsesie şi pe care ea le notează într-o schiţă rapidă. Cu aceleaşi personaje, ce continuă să-i apară în memorie, trece la « redactarea » unei compoziţii mai complexe, amănuntele venind de la sine şi aşternîndu-se în straturi succesive, ca şi culorile în frotiuri ce doar prin nenumărate suprapuneri dau senzaţia de adîncime.
Mecanismul creaţiei, complex şi ascuns, se bazează pe extragerea din subconştient a unor obsesii de o uimitoare profunzime şi generalitate umană, puse în relaţie cu conştientul, într-un expresiv paralelism cu realitatea, de la care această lume de fantasme împrumută legi de funcţionare. Stranie alăturare îndemnînd spre meditaţie — asupra condiţiei noastre umane în primul rînd (*Pasul*, *Sfîrşit de spectacol*). Meditaţie asupra umanului în general, pictura Cameliei Crişan Matei, gravă, dar cu o deruntantă dispoziţie ludică, este adesea scuturată de ironie polemică sau uneori sadică, ca în aglomerările de mulţimi de pildă, în care artista scrutează diverse tipologii fizionomice şi de caracter, cu apropieri de caricatural. La acest teatru al lumii participă toţi : şi bătrînul decrepit şi mizantrop (*Ultimul conte*), şi scribul zîmbind benevolent (*Înţeleptul*), şi arlechinul trist (*Numărul*), iar pînze subţiri, transparente, ocultează sau dezvăluie, după necesităţi, anumite zone. Aceste pînze discrete, fine, au rolul de văl al Mayei, sporind impresia de amăgire a acestei lumi, iluzia iluziei.
Linia, desenul deţin prioritate în definirea formei, în timp ce cromatica — discretă, subtilă — pare să se retragă pe un plan secund, de acompaniament, pînă într-atît încît devine pictură în « grisaille » (*La inel*, *Medium*). Preocupată de formă, artista cultivă desenul ca gen de sine stătător, dar un desen nervos, expresiv, care face uz de aceleaşi deformări uşor caricaturale ; apoi îl valorează, obţinînd astfel calităţi aproape picturale prin gradarea raporturilor de închis-deschis.
Prin întreaga problematică adînc frămîntată a unui univers penitent, prin deformările expresive, dar nu şi prin cromatică, pictura Cameliei Crişan Matei se înscrie în curetul neo-expresionist al artei tinere.

https://biblioteca-digitala.ro

mihai ispir

Enigmatice și neliniștitoare, personajele cu care *Camelia Crișan* își populează pictura răspund nevoii de exteriorizare a unei lumi de fantasme, unde privitorul este invitat cu bunăvoință, dar nu fără maliție, să-și recunoască spaimele, obsesiile, refulările. Embleme ale unei străvezii tristeți abisale, însuflețite febril de o perversă vitalitate, personajele amintite, scoase parcă dintr-o secretă cutie a Pandorei, sînt manevrate și distribuite în situații nu mai puțin onirice, grotești sau absurde. Unele din acestea au aerul unor torturi tantalice, consumate însă în spații închise, cu aluzii claustrofobe. Altele implică acțiuni imposibile sau repulsive. Cîteodată, personajele sînt reprezentate legate, ca un indiciu, mai degrabă, al unor constrîngeri și presiuni interioare indicibile dar, poate, psihanalizabile. Recuzita unor asemenea scene mai cuprinde elemente de instrumentar inofensiv, transformate, prin răsturnarea dimensiunilor și reducerea la absurd, în obiecte cu aerul malevolent al uneltelor de tortură *(Grapă)*, sau motivul omniprezent al pînzei, investit cu felurite conotații, de la cele mai familiare *(Spălatul rufelor, Umbrar)* pînă la cele mai sofisticate. Uneori, pînza se transformă într-un fel de cortină înălțată, în vederea unui presupus și caricatural spectacol de bîlci improvizat. Altădată, pînza e o draperie transparentă, împiedicînd, totuși, ca într-un coșmar, acțiuni mai mult sau mai puțin definite *(Vînătorii de șobolani)*. Alteori, în fine, pînza devine suprafață lichidă, oferind un indiciu mai clar asupra semnificației ei generale în iconografia propusă: aceea de ecran separator al unor medii — și al unor lumi distincte.

Stilistic, nota dominantă e neoexpresionistă, cu reminiscențe din Ensor, sau din grafica modernă germană. Din Ensor — un Ensor bine « temperat » — pare să vină îndeosebi echivocul îmbinării dintre imageria oarecum violentă, cu străfulgerări corozive de sarcasm și tandrețea cromatismului nuanțat, rafinat, prețios. Tot din ambianța expresionistă pare extrasă tema sesizantei compoziții ce figurează o procesiune cu multe personaje, halucinantă parabolă condensînd toate dramele unui fictiv univers inchizitorial.

Documente ale unei sensibilități singulare pentru zonele de umbră ale imaginarului, viziunile Cameliei Crișan impun un sistem figurativ coerent și inedit în plastica generației '80.

https://biblioteca-digitala.ro

radu igazság

călin dan

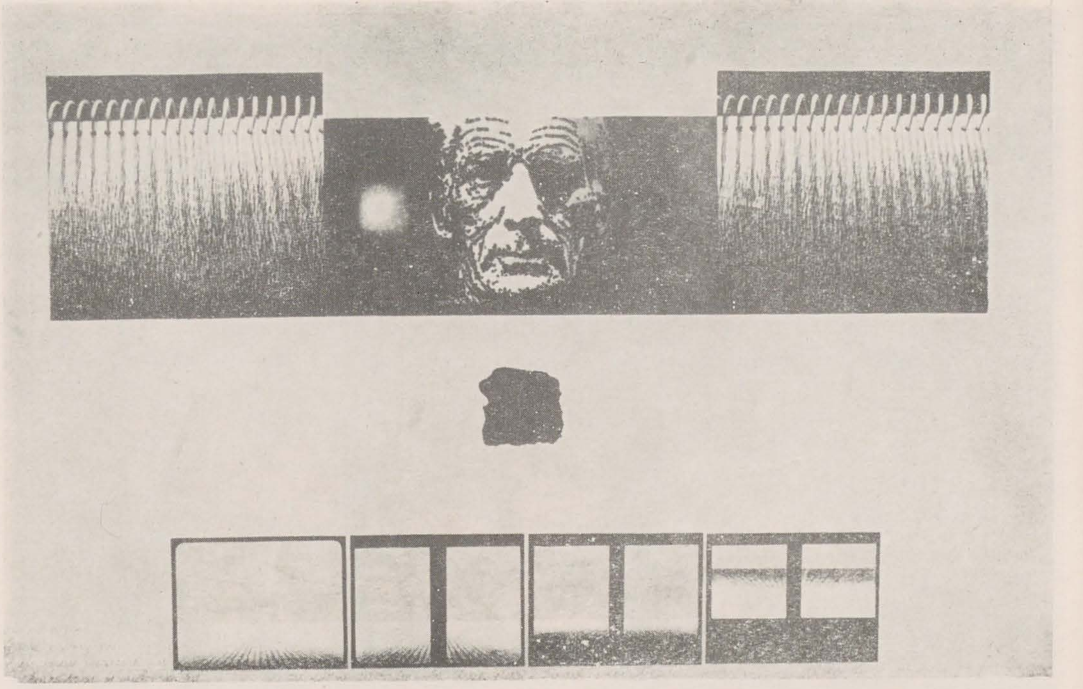
Prima mea colaborare cu Radu Igazság a fost, cred, dezamăgitoare pentru artist. Dintr-un destul de impresionant portofoliu fotografic, pe care îl discutam împreună, mă oprisem asupra unei serii de lucrări tip « reportaj », a căror imprecizie sumbră, a căror obstinată concentrare asupra nesemnificativului-semnificativ degajau o şocantă expresivitate. Radu Igazság a fost nemulţumit de opţiune, ceea ce m-a făcut să înţeleg că aleatoriul, accidentalul, efectul imprevizibil, fie el chiar spectaculos, nu au un rol deosebit în ierarhiile sale. Artistul e un truditor discret, iar apariţia sa plină de urbanitate şi candoare ascunde o intransigenţă absolută faţă de calităţile artizanale ale obiectului vizual. Pe cît de îngăduitor cu ceilalţi, pe atît de necruţător cu sine, Radu Igazság s-a pregătit îndelung pentru această primă expoziţie personală, pe care a gîndit-o şi realizat-o cu acurateţe şi limpezime carteziană. Logica internă a fiecărei lucrări se sprijinea pe logica mai vastă a ansamblului ; construcţia închisă a întregului demers are ceva de epură arhitectonică şi de teoremă. Gîndirea lui Radu Igazság se desfăşoară « more geometrico », fără ostentaţie, dar şi fără fisură, oferind întîi suprafeţe impecabile de lectură şi apoi spaţii profunde de meditaţie.

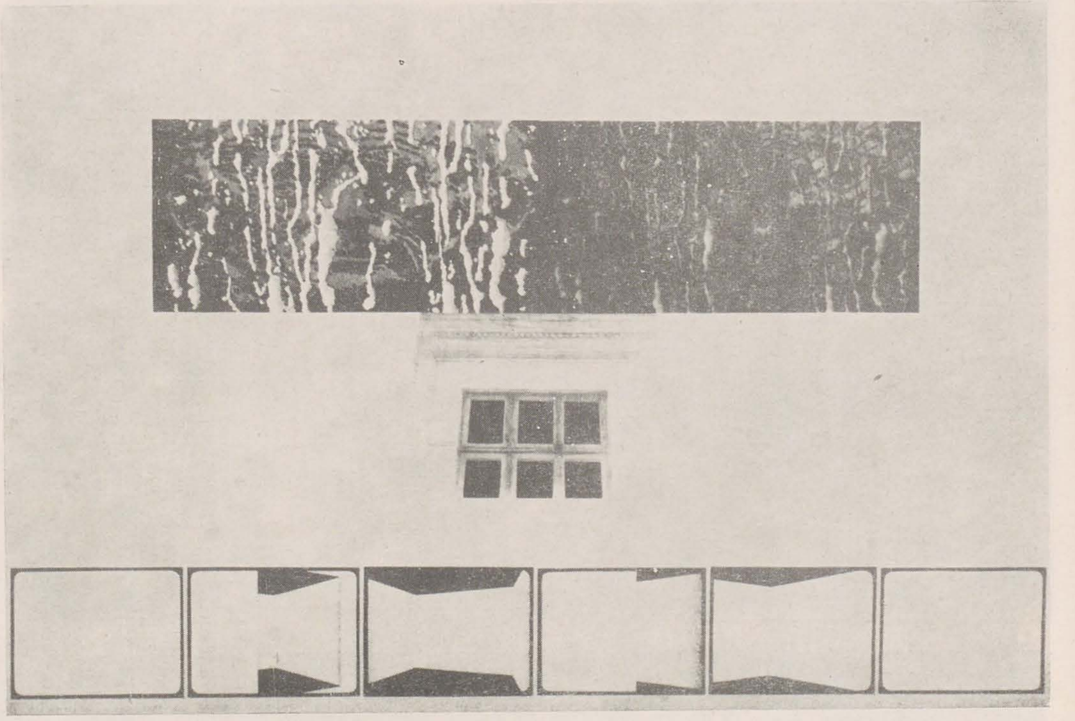
Fluxul logic debutează cu ciclul « O amintire », ce supune unor transformări revelatoare atmosfera convenţional-vetustă a unei fotografii de familie. Siluetele anonime, proiectate pe fundalul unui zid claustrant, ornat cu o ghirlandă festivă, au un mutism hieratic, îmbogăţit ulterior prin colaje de cuvinte cu valoare aluziv-poematică. Singura « personalizare » o constituie bariolarea cu negru a zonei privirii. Tăcerea şi cecitatea sînt cele două stări fundamentale. Comunicarea la distanţă e refuzată, relieful agresiv-sculptural al gravurii invită la pipăire, la o cercetare de tip *braille*, dramatică şi pregnantă în acuitatea sa. Ochiul parcurge succesiunea imaginilor şovăitor, ca o mînă cu sensibilităţi retiniene.

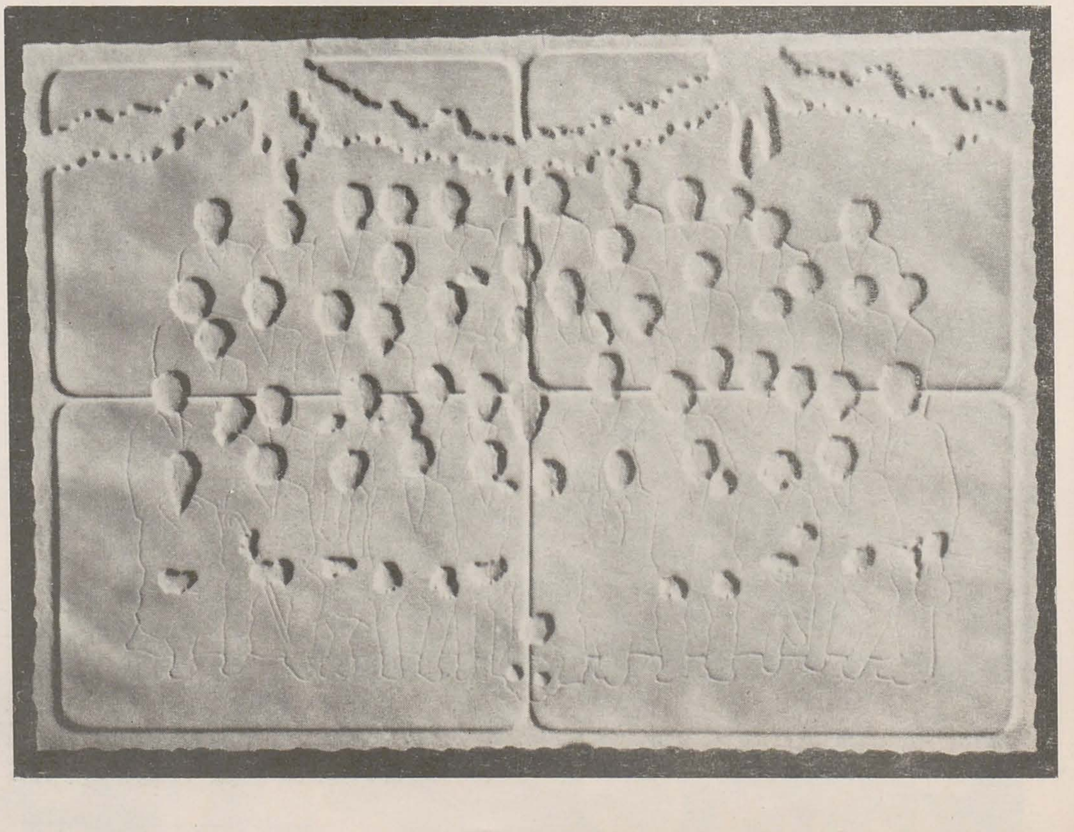
« Capitolul » final e un « Eseu despre parabola orbilor », unde registrul stilistic devine agresiv şi brutal pînă la caricatură. Melancolia hieratică a începutului e completată printr-un epilog de neaşteptată violenţă, cu sorginte în desenul caricat al expresionismului german. Tendinţa calofilă e abolită, suprafaţa e în întregime cenuşie, rugoasă, formele au pregnanţa greoaie a unor reliefuri turnate în plumb. Depersonalizarea, alienarea nu mai ţin de jocul — pînă la urmă recuperator — al memoriei, ci de o imanenţă agresivă, împotriva căreia lupta e pur simbolică.

Ciclul « Obiecte uitate » constituie un moment de « fixare » a datelor introduse pînă aici. Şi, în acelaşi timp, un moment de ambiguă relaxare, cu mijloacele naturii statice, prelucrată efigiatic. Dacă iconografia e aparent simplă, starea de tensiune latentă, încifrată, nu dispare, umbrele obiectelor, înşirate sub un bec orb, ascunzînd/conţinînd o vibraţie neliniştitoare. Caracterul hieroglific al imaginilor e mai pregnant aici datorită compoziţiei hieratizante, frontale. Mimesisul suprarealist al textului revine, inventariind cu meticulozitate un univers obiectual familiar. Poetica banalului e potenţată pînă la o senzaţie de tăcere cosmică ; obiectele minime capătă pregnanţa unui peisaj lunar.

« Beckett » e cheia de boltă a edificiului scrierii/lecturii. Portretul dramatic, de pasăre marină, al scriitorului, e supus unor anamorfozări/solarizări succesive. Fila de caiet este ridicată la proporţii geologice. Absenţa cuvîntului se decodează acum drept cel mai locvace discurs. Suportul literar al întregului demers este anti-literar, mizînd pe insomnia conştiinţei. Privirea fixă este pusă în pagină alături de spaţii obturate, cu punctul de fugă într-un orizont limitat. Non-acţiunea imaginilor, ce par animate de o naraţie secretă, non-sensul lecturii, ce aspiră patetic la sens, de-structurarea discursului, constrîns în aparenţă la o riguroasă structură, abolirea vizualului/vederii, cu chiar mijloacele ilustrării, ale văzutului, distanţarea de cuvînt prin folosirea sa abundentă, delirantă aproape, alătură halucinant starea de spirit beckettiană şi cea a artistului-gravor. În pofida calofiliei aparente, imaginile lui Radu Igazság se constituie ca document al unei experienţe limită.

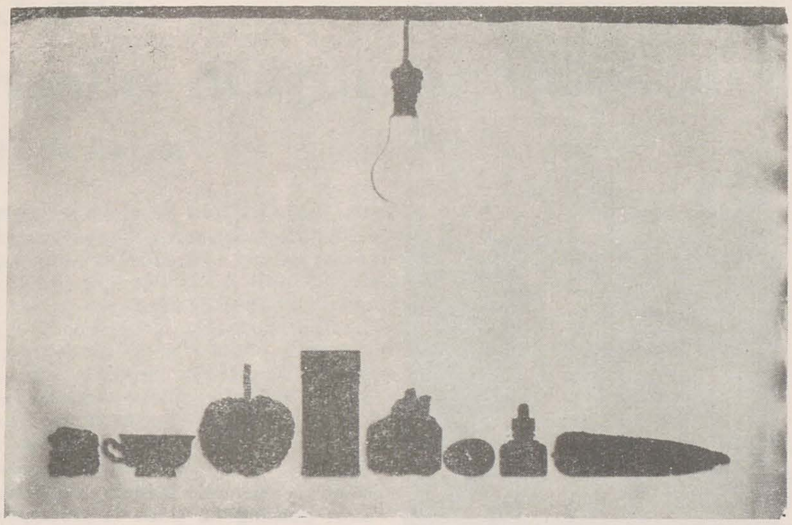


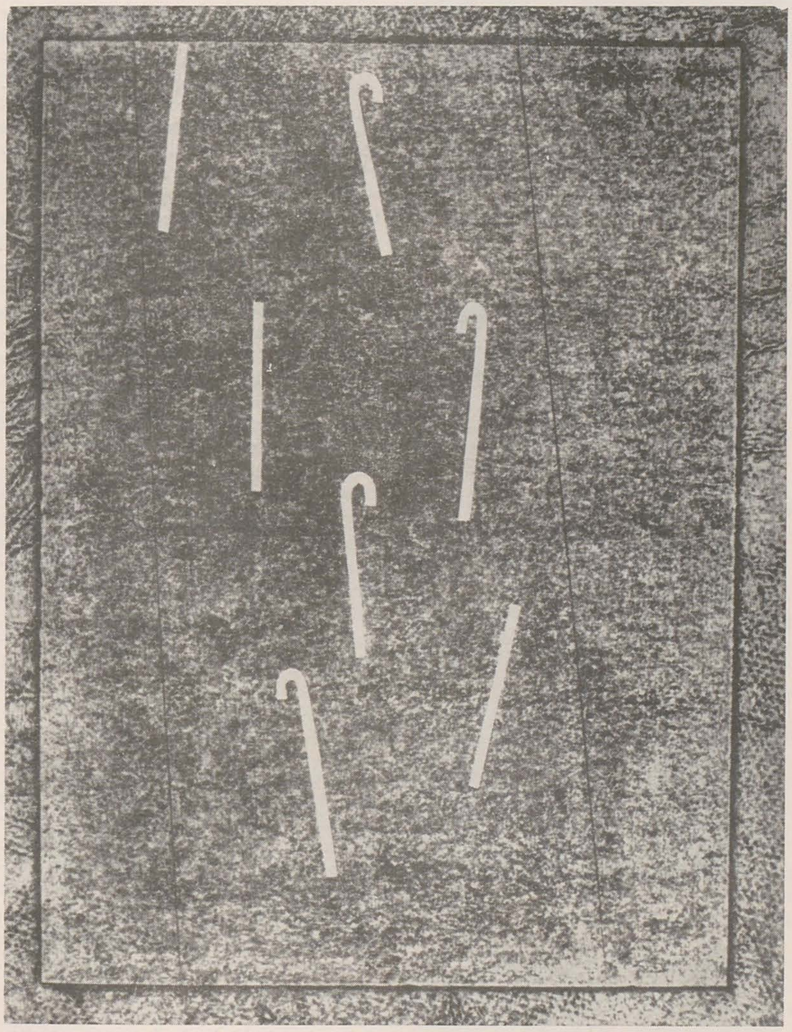


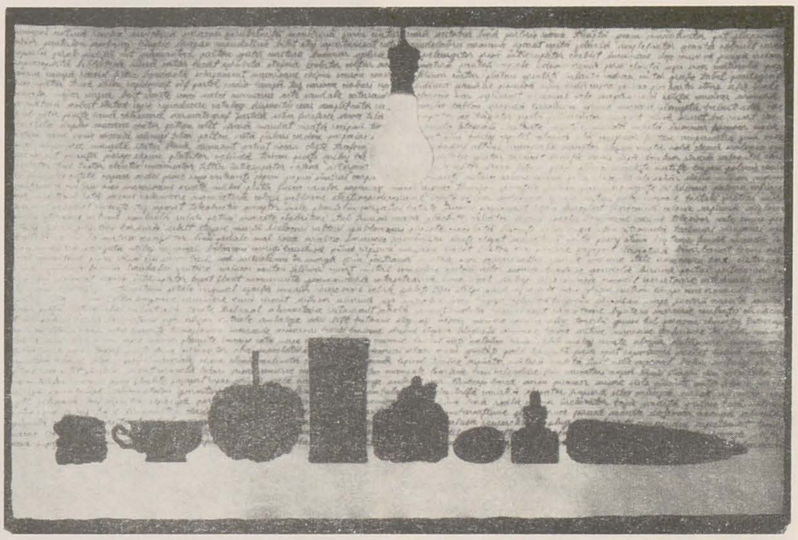


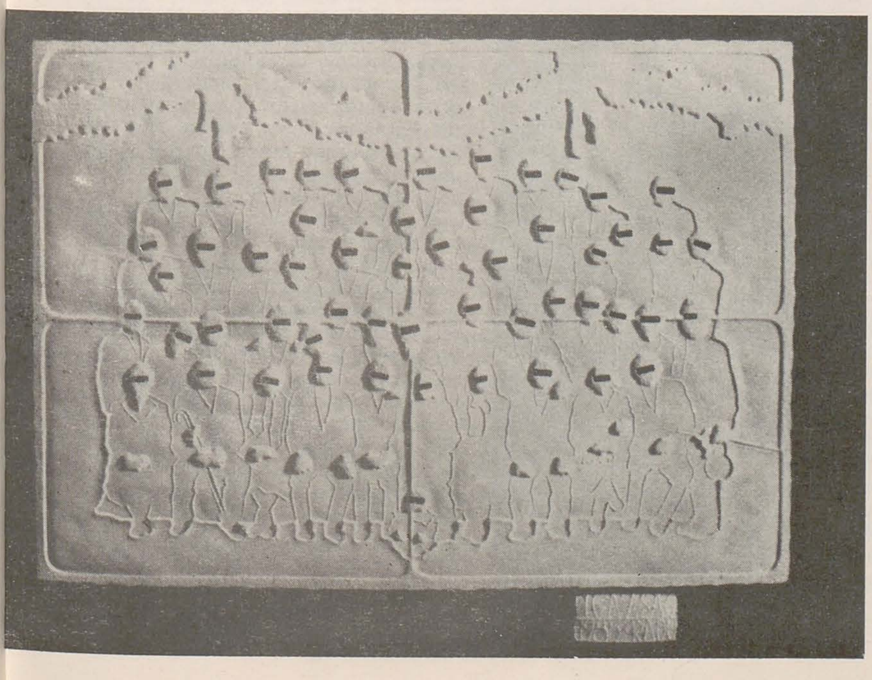
p. 22
Beckett, tehnică mixtă
Beckett, tehnică mixtă
O amintire, relief

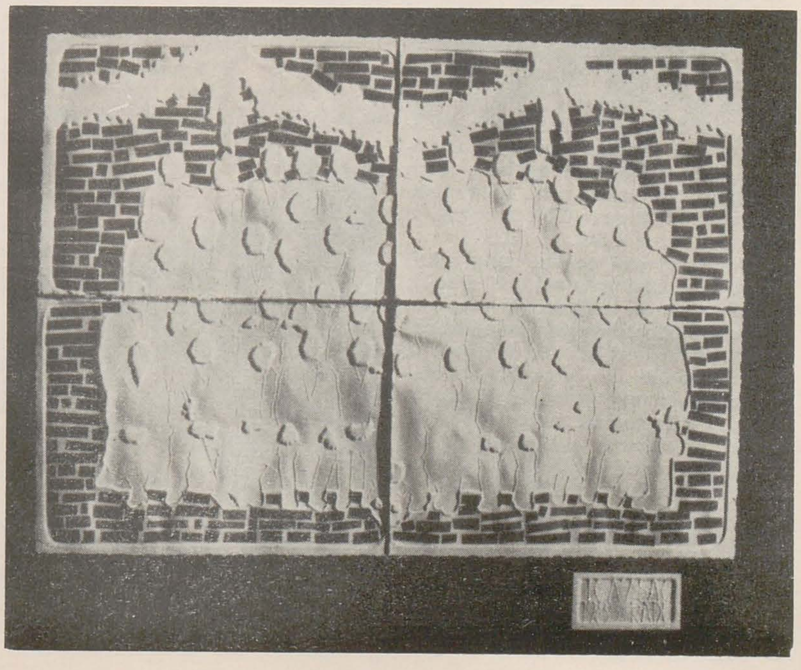
p. 23
Lucruri uitate, mezzatinta, creion
Lucruri uitate, mezzatinta, creion
Eseu despre parabola orbilor, calografie
Eseu despre parabola orbilor, calografie
O amintire, relief
O amintire, relief, colaj









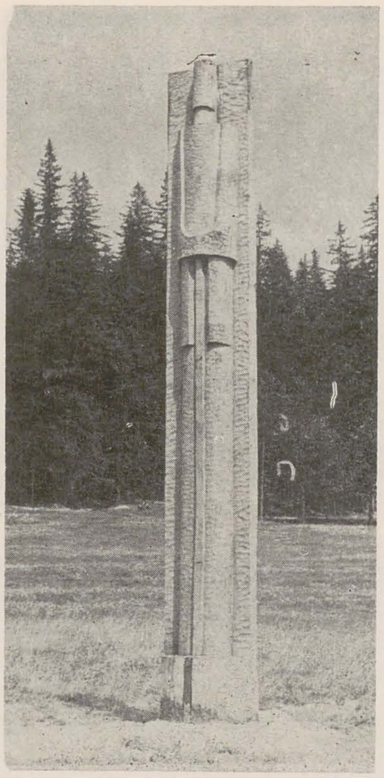


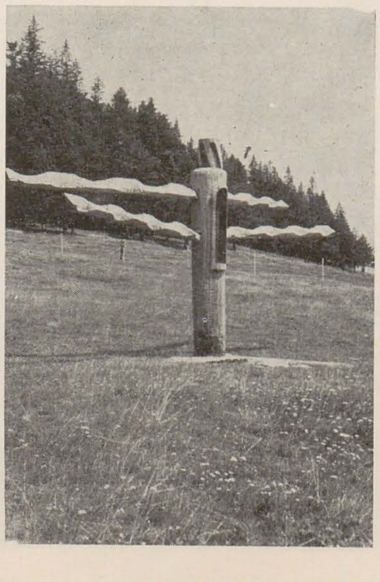
https://biblioteca-digitala.ro

soveja

paul cornel chitic

Participarea la o tabără de sculptură este un privilegiu ce poate fi pretins doar de sculptorii cu un prestigiu artistic deja cîştigat. Participarea nu conferă notorietatea, ci o consfinţeşte. Taberele de la Galaţi, Costineşti, Măgura sînt o mărturie în acest sens.
Tabăra de la Soveja şi-a propus să contrazică acest principiu care, de acum, poate fi suspectat de păcatul căderii în prejudecată. Şi, ca atare, a invitat să participe nouă studenţi de la Institutul de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu ». Iniţiativa nu profanează ideea, ci doar îi extinde aria, astfel încît ea să cuprindă şi *riscul* debutului absolut al unor ucenici într-ale sculpturii. De altfel dorinţa de a organiza astfel de tabere a molipsit multe judeţe şi localităţi. Faptul, entuziasmant prin aceea că presupune generozitate şi respect faţă de această artă, ridică o sumedenie de probleme. Ele, taberele, trebuie să se diferenţieze între ele. Tabăra de la Oarba îşi va dedica şi celelalte şapte ediţii, din cele 11 propuse, memoriei celor 11.000 de soldaţi căzuţi la datorie în înfruntarea cu hoardele fascisto-hortiste; cea de la Sighetu Marmaţiei, găzduită în parcul etnografic, urmăreşte să conserve şi să perpetueze tradiţia meşterilor lemnari, ale căror măiestrie şi ingeniozitate au stîrnit admiraţie şi respect şi în îndepărtata Japonie. Ne vom propune, deci, să considerăm că Soveja se distinge de celelalte tocmai prin amintitul risc. Orice sculptor cu experienţă ştie că invitaţia într-o asemenea tabără este seducătoare, dar şi de două ori hazardată; mai întîi selecţia e lesne de imaginat; pericolele, chiar cînd sînt ignorate, e util să le reamintim, căci, în definitiv, modul cum sînt ele înfruntate validează reuşita tentativei artistice. Primul dintre pericole este acela că obiectul de artă, sculptura se confruntă cu Natura. Doar gigantismul dimensiunilor permite unui obiect înscris în natură să concureze cu ea (Sfinxul, Piramida, Ziguratul, marile desene de pe podişurile andine, Marele Zid Chinezesc, Oraşul) o concurenţă care, paradoxal, cînd se desfăşoară într-o ipotetică egalitate între adversari, sfîrşeşte prin contopirea oponenţelor, marele Obiect devine o altă Natură, o altfel de natură.
Al doilea pericol pentru sculptură îl constituie însăşi prezenţa unei a doua, a treia ş.a.m.d. sculpturi în preajmă. Între ele lucrările se pot bruia cu osîrdie, necontenit, sfîrşind prin a constitui un fel de « cimitir » al părăsitelor (aşa cum se întîmplă şi în sumedenia de subsoluri ale muzeelor lumii). Uneori, bunăoară la Oarba, ele îşi împlinesc sacra menire în încremenirea lor neistovită, într-o pietate fără sfîrşit în locul şi în numele nostru. Dacă prezenţa noastră le confirmă sensul, absenţa le dovedeşte necesitatea.
Altminteri, aceste tabere trebuie să fie loc de dorit pelerinaj, un popas căutat, nu însă pentru precarul agrement, ci pentru bucuria surprizei care, pornind fie şi de la stupoare, să urce pînă la o anume dumirire — chipul prozaic al revelaţiei. Acesta ar fi rostul lor perpetuu. E posibil ca pe alte tăinuite căi să-şi împlinească destinul aceste tabere de sculptură. Pentru moment, experienţa dobîndită la Sighetu Marmaţiei iscă o seamă de întrebări şi de probleme: sculpturile, fiecare în parte, au o aură de mister: multe dintre ele, prelucrări ale unor detalii din angrenajele aflate în muzeele tehnicii ţărăneşti, au darul de a-l îngîndura pe vizitator. Uimitoarea ingeniozitate a cîte unei soluţii e surprinsă într-un fel de repetare a actului inspiraţiei, invenţia e « înlemnită » în clipa îndoielii ori a vreunei încercări neroditoare. Facerea e cuprinsă în timpul probei între vremelnicul eşec şi împlinire. S-ar zice că acelor lucrări le-ar putea fi priincioasă strategia ordonării într-o posibilă succesiune exploratorie.
E o ipoteză, dacă nu o sugestie. Cert e că « procentul » de originalitate a acelor lucrări se supune, intuitiv ori cu bună ştiinţă, generoasei teme care a întemeiat tabăra.
Tabăra din Sighetu Marmaţiei se înrudeşte cu cea de la Soveja: materialul este lemnul; materialul este pentru un sculptor, şi artiştii o ştiu foarte bine, o neîndurătoare sursă de inspiraţie. Locul lui hegemonic în motivaţia atîtor opere de artă nu mai e pus la îndoială. Multe evenimente artistice, părelnice ori trainice, ale ultimelor două decenii s-au datorat expoziţiilor de sculptură în lemn deschise la « Apollo », la « Dalles », la « Simeza » etc.
În incinta galeriilor, ele cel puţin aduceau stînjenitoarea — pentru noi — smerenie a ţăranului cioplitor faţă de trupul arborelui.
Adus în vîrtejul de betoane, nichelituri, sticlă, mase plastice, segmentul de arbore stîrnea înnegurata nostalgie după o anume curăţenie şi simplitate arhaică şi limpezea certitudinea că sîntem imprizonieraţii unei mentalităţi hotărîte să uite repede ziua de ieri, în revanşa noutăţilor din clipa următoare. Lemnului îi revenea prin acele lucrări — multe dintre ele importante pentru arta ultimei noastre jumătăţi de secol — spornicul rost de prezenţă a vieţii. Scoase în aer liber — acele soluţii plastice, acele truvaiuri şi structuri compoziţionale — aşa cum se întîmplă în tabăra de la Soveja — devin scheme; epigonismele morbidizează orice nobilă tentativă, aflată în lucrarea inspiratoare, îi declină inerentele limite şi-i bagatelizează intenţia. Nu e greu de descoperit care sînt părinţii iniţiali ai acelor exponate meşterite de cei nouă studenţi. Unii dintre elevii excelentului sculptor Paul Vasilescu au primit cu o prea grăbită libertate să-şi încerce puterile şi să-şi realizeze ambiţiile. Întoarcerea lor în atelier le este, indiscutabil, încă de folos.



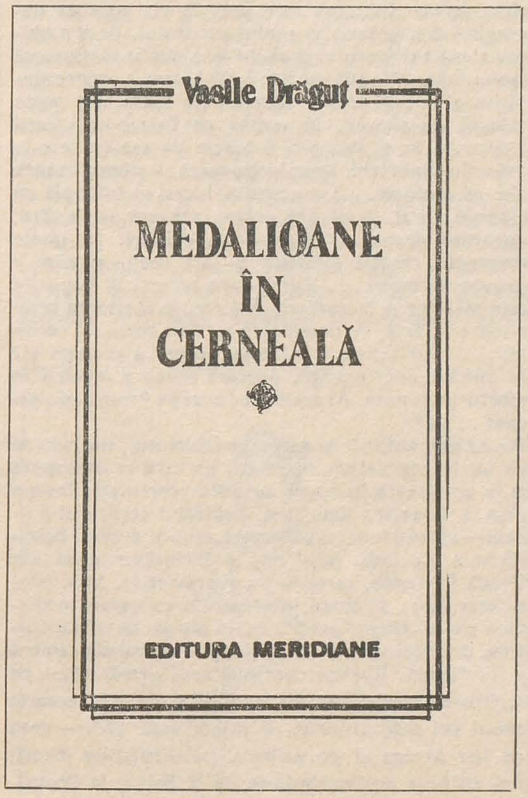


DRAGOŞ PETCULESCU
FLORIN NIŢU
EUGEN PETRI
ALEXANDRU SIMINIC
MIRCEA LĂCĂTUŞ
FLORIN NIŢU şi ANTOANELLA STAN

https://biblioteca-digitala.ro

vasile drăguț: «medalioane în cerneală»

horia horșia



Posed o carte de Vasile Drăguț, de data aceasta fără autograful autorului, însoțit de simpla și calda dedicație de odinioară: « sub semnul aceleiași vechi și statornice prietenii ». Volumul postum « Medalioane în cerneală » (Editura Meridiane, 1988), îngrijit de colegul și prietenul nostru Vasile Florea, cuprinde 71 texte — studii, comunicări științifice, cronici, articole, prefețe de cataloage, alocuțiuni la vernisaje, cîteva « inedite » printre care unul redactat în ultima lună de viață la spitalul « Fundeni » — selecționate de autor (mă sfătuia să fac același lucru cînd mă vizita în 1986 la spitalul « Elias », unde eram eu internat) — dintr-o activitate publicistică prodigioasă și imensă, datînd din perioada 1967—1986. Selecția posedă girul autocontrolului critic sever al acestui mare cărturar și arhitect al culturii noastre, dar reflectă și atașamentul față de artiștii de azi ori de odinioară, pe care i-a prețuit în mod deosebit — de la Michelangelo la Gheza Vida, Ion Pacea și Ion Gheorghiu, atașamentul față de ideile pe care cugetul său limpede le-a generat, ori față de judecățile de valoare formulate, cu pasiunea celui care posedă totdeauna și toate argumentele științifice ale acestor judecăți.

Mi s-a întîmplat să vorbesc în public despre cărțile lui Vasile Drăguț numai în două rînduri — la radio. O dată, după ce citisem pe nerăsuflate, la apariție, « Fata Morgana la Tassilli ». Începusem prin a spune că ni se reproșează prea adesea că sîntem victimele ultimei cărți citite. « Iată — continuam — nu vreau să scap de sub imperiul, de obsesia ultimei cărți citite » și relatam însemnările de lectură pe marginea « jurnalului » aceluia formidabil al unei expediții științifice memorabile și a colocviului determinat de aceasta, unde Vasile Drăguț, unul dintre cei mai de seamă specialiști contemporani de pretutindeni în domeniul conservării și restaurării monumentelor, și-a impus cu autoritate punctul de vedere, acesta dovedindu-și justețea.

CAMIL RESSU, *Schiță pentru compoziția « Muncitori în repaus »*, 1923

A doua oară am vorbit la o emisiune « La sugestia dv. », cînd emisiunile erau individuale și aveai posibilitatea să concepi și să desfășori un colocviu inteligent, timp de o oră. Drăguț se număra, conform structurii emisiunilor, printre invitații mei. Îl rugasem pe criticul de artă Theodor Redlow, pe atunci redactorul emisiunii, să-l întrebe pe Vasile Drăguț despre ideile volumului I al Compediului de istoria artei românești, editat recent de Meridiane. Mă interesa în mod deosebit, deoarece ideile fuseseră formulate cu două decenii în urmă, cînd Drăguț m-a vizitat prin anii '60 la Brașov. Spre surprinderea mea, interviatul și-a adus aminte nu numai de conținutul convorbirii noastre, dar și de împrejurările și ziua exactă în care aceasta a avut loc. În paranteză spus, jurnalul lui Drăguț (care mi-a fost și mie util cînd am elaborat monografia « Gabriela Pătulea-Drăguț ») ar trebui neapărat publicat, fiind, sînt convins, unul dintre cele mai originale împliniri ale genului, în literatura noastră contemporană.

N-am fost surprins să regăsesc aceleași idei de odinioară, formulate, desigur, în versiune nouă, aș spune definitivă, citind « Medalioane în cerneală », într-o comunicare la Institutul de Istoria Artei, în cadrul sesiunii științifice « Unitate și continuitate în arta românească », 30 noiembrie 1983, apărută sub titlul « Fondul unitar al artei românești ». Vasile Drăguț pornește de la un adagiu al lui Nicolae Iorga, citat aproximativ din memorie, cu referire la « unirea din 1859 și cea mare din 1918, pregătite însă din timp, spune Iorga, încă din secolul al XVI-lea, prin rîvna meșterilor constructori, a zugravilor și a tuturor acelor cărturari cunoscuți sau necunoscuți care au trudit spre clădirea sufletului românesc ». Același lucru îl susținea tînărul Drăguț în 1960, vorbindu-mi nu numai despre un sistem de vase comunicante, funcționînd, fără îndoială, mereu și furnizînd arheologilor de azi argumente cu privire la fondul unitar încă în epoca prestatală — argumente de ordin material care nu pot fi supuse dubiului (răspîndirea în spațiul carpatic a ceramicii de Dridu ori, încă mai relevant, afirmarea unității tipologice a casei de lemn românești — sistemul de construcție cu grinzi dispuse în cununi orizontale, sistem compact în spațiul românesc și atestat numai izolat în zonele vecine, sistem propriu și dacilor, după cum demonstrează descoperirile arheologice și reprezentările de pe Columna Trajana), ci despre un întreg organism al unei culturi și civilizații constituite în cele trei unități statale istorice, principatele. Cînd turcii au ocupat regatul Ungariei și voievodatul Transilvaniei, au transformat regatul în pașalîc, iar Transilvaniei i-au aplicat regimul de vasalitate asemănător, dacă nu identic, cu cel al Țării Românești și Moldovei — îmi spunea Drăguț. Argumentul asupra căruia insistă în sus-numita comunicare, « unul dintre cele mai interesante care pot fi invocate în atare împrejurări, este cel al spațiului de legătură dintre interior și exterior, indiferent dacă numim acest spațiu pridvor, prispă, tîrnaț, foișor sau ceardac »[1]. « . . . din Maramureș pînă în Oltenia, din Banat pînă în Moldova, prispa este elementul cel mai caracteristic al casei românești. Pentru casa românească, prispa nu este un simplu loc de trecere, așa cum se întîmplă cu marchiza franțuzească. Este locul unde țăranul își petrece cea mai lungă și mai frumoasă parte a anului, este locul care asigură pătrunderea naturii în casă și, deopotrivă, exteriorizarea interiorului, demonstrînd o perfectă armonie între locatarul artei și lumea înconjurătoare. Casa românească este cea mai bună dovadă de autohtonie, pentru că ea dovedește familiaritatea cu mediul înconjurător, integrarea omului într-o natură pe care o simte a sa, care nu se inhibă față de un spațiu străin și necunoscut »[2]. Îi spuneam atunci tînărului Drăguț că are nevoie de vreo două decenii de înverșunate cercetări spre a construi edificiul ce-și propusese, fără fisuri și perfect convingător. Deceniile au trecut, Vasile Drăguț a publicat de atunci numeroase cărți îmbogățind istoriografia noastră de artă, dar altele au rămas și vor rămîne nescrise.

Am parcurs împreună de cîteva ori județul Buzău, cu monumentele și cu ruinele sale. « Remodelări artistice în plaiurile, dealurile buzoiene » și « Pagini de istorie artistică buzoiană », cele două texte, un articol și o comunicare științifică, publicate, reflectă într-o măsură atașamentul lui Drăguț față de această veche vatră românească, dar, în cîteva rînduri, la o masă rotundă, pe care o organizasem pentru revista « Arta », de pildă, mărturisea că despre Buzău mai sînt încă multe de spus. Nu l-am întrebat niciodată, dar și astăzi regret, pentru că aș fi vrut să știu dacă nu cumva se gîndea și la acea epocă paleo sau străromână a secolelor III—VI, cînd la Buzău, unde fusese martirizat, înecat în apa Buzăului, sfîntul Sava (Gotul), funcționa o episcopie, de unde a plecat și sfîntul Ioan Cassian, un cărturar de seamă al acelor vremi, care a ajuns în cele din urmă la Marsilia, unde a organizat viața monahală pentru creștinii occidentali.

Destul de numeroase sînt — în volum — studiile publicate în revista « Arta », unele tocmai în numerele concepute și elaborate de subsemnatul, fie că le-a propus el însuși (cronicile expoziției Gheorghe Iliescu-Călinești, « Măgura — 1979 », de exemplu), fie că i le-am solicitat în mod special (« Camil Ressu, un artist al duratei » sau « Funcția integratoare a stilului »).

Fără îndoială, opiniile noastre nu erau totdeauna identice, dar mărturisesc, din nou, la lectura cărții, că renunțam la punctul meu de vedere discutabil, în fața argumentelor imbatabile ale marelui istoric și critic de artă. Înapoindu-mă din Italia, de pildă, în toamna anului 1985, îi mărturiseam că aș fi dispus să dau credit vocilor care criticau restaurarea Sixtinei, operație delicată și dificilă, care mă nedumerise și pe mine. Într-un pătrar de oră îmi servise toate argumentele contra, pe care le-am acceptat, ca să fiu apoi plăcut surprins să le recitesc cu satisfacție în remarcabila demonstrație și pledoarie « Restaurarea picturilor Sixtinei sau redescoperirea lui Michelangelo ».

Volumul « Medalioane în cerneală » nu poate înfățișa decît un fragment al portretului lui Vasile Drăguț, spune Dan Grigorescu în *Cuvîntul înainte* al cărții. Trebuie să avem în vedere, însă, că acest fragment — *pars pro toto* — sugerează, pe de o parte, trăsăturile caracteristice și expresia însăși a partenerului, dă seama, pe de alta, de aria imensă de activitate a acestui cărturar contemporan, unde s-a mișcat cu autoritate, cu siguranța și nedesmințita pasiune a unei structuri clasice dublate de un temperament romantic. Dacă ar fi să caut corespondențele acestui profil cu cele ale artiștilor despre care a scris și i-au fost aproape de inimă, m-aș gîndi la Manea, vătaful de zidari, la Picu Pătruț din Săliște, la Gheza Vida, la Tommaso di Ser Giovanni zis Masaccio, la Michelangelo, dar și la personalitatea împăratului-filosof, artist și cărturar deopotrivă, Marc Aureliu.

[1] Vasile Drăguț, Medalioane în cerneală », București, Editura Meridiane, 1988, p. 83.
[2] Id. ib., pp. 83—84.

maurice rheims: infernul curiozității

horia horșia

Ar fi greu de optat, dacă aș fi pus în atare situație, între lucrările propriu-zis de istorie și critică de artă ale lui Maurice Rheims, ca monografiile consa-

https://biblioteca-digitala.ro

crate unor strălucite personalități, de la Rembrandt Goya, Delacroix, pînă la Gauguin și Cézanne, sau mai specialele: « Obiectul 1900 » și « Arta 1900 sau stilul Jules Verne », între acestea și « Infernul curiozității », acest imens labirint structurat sub semnul *obiectului*, al reificării, de fapt un traiect eseistic ce investighează ramificat și sinuos imperiul *obiectului*, așa cum se reflectă în romanul francez din secolul al XIX-lea pînă la începutul secolului al XX-lea.

Modelul real, însă, al acestui labirint îl constituie activitatea autorului, renumit expert în evaluări și reprezentant al oficialității la vînzările de bunuri mobiliare, timp de aproape patru decenii, la licitațiile celebre ale nu mai puțin vestitului Hotel Druot.

« Pasiunea care o nutresc încă din adolescență pentru obiecte — mărturisește Rheims [1] — nu-și are seamăn decît în aceea a lui Don Juan . . . Îndrăgostit de soția lui Arnolfini, pictată de Van Eyck, aș pune tunica de Mare Sultan și aș zăvorî-o în fundul unui serai, la adăpost de orice privire străină. O astfel de pasiune merge mînă-n mînă cu dorința mea de a ști tot mai multe despre originea obiectelor și despre identitatea celor ce le-au zămislit. Dar, mai mult decît obiectele, oamenii fascinați pînă la extaz de aceste obiecte sînt cei care atrag în mod deosebit . . . Cum sînt o fire bîntuită de obsesii, am fost cuprins multă vreme de o lăcomie fără margini în fața obiectelor de artă, înghițind tot ce-mi era dat să văd și mi se oferea . . . Încît era cît pe-aci să devin un om-obiect. Era să cad și eu în patima colecționarului, ca atîția alții ale căror pasiuni le exploatasem fără rușine, dacă n-aș fi găsit în paginile romanului *În răspăr*, cuvintele acelea care prin felul cum erau fasonate păreau că țin mai degrabă de domeniul conchiliologiei, decît acela al lingviștilor. Cu cît înaintam în lecturi constatam tot mai mult că de-a lungul întregului secol al XIX-lea, poeți, romancieri, eseiști, polemiști, moraliști, se lăsau cu toții seduși într-un fel sau altul de arte. Așa se ivi această nouă obsesie care avea să mă determine să adun ceea ce atîția scriitori, de la Stendhal pînă la Proust, se străduiau să descopere, în artă, prin prisma sau caleidoscopul romanesc » [2].

Delimitîndu-și aria de investigație — la domeniul romanului — autorul însuși îi calcă frontierele, desigur explicîndu-se: « Depășindu-ne proiectul avut inițial, de a ne limita cercetările la universul romanului, personalitatea atrăgătoare a lui Proudhon, generozitatea, capriciile sale, trădate de unele opinii, pe cît de hotărîte pe atît de contradictorii, ne-au făcut să socotim că n-ar fi cinstit să nu-l pomenim aici pe curajosul anarhist, devenit pentru o clipă critic de artă și estetician » [3].

Astfel judecînd, oricine se poate întreba de ce nu și-a extins autorul cercetările și în timp, limitîndu-se numai la literatura franceză, investigînd de pildă, și universul lui Marguerite Yourcenar, unde imperiul obiectului este destul de prezent, de la biblioteca lui Hadrian și operele și obiectele consacrate de împărat lui Antinous, pînă la lumea pestriță din « Piatra filosofală ».

Cum problema nu poate fi pusă astfel, neexistînd posibilitatea vreunei opțiuni, ca să revin la primele rînduri ale acestui text, al cărui obiect îl constituie notele de lectură pe marginea « Infernului curiozității », voi proceda ca atare.

În *Cuvîntul înainte* al autorului și în *Preambul*, Rheims expune concis și explicit nu numai motivele care l-au determinat să redacteze astfel cartea, ci schițează și planul amplului labirint pe care-l va construi. « Îndată după Revoluție, spune Rheims, constatăm un fenomen nou: de la romancieri la filosofi, de la politicieni la oamenii bisericii, pe toți îi preocupă arta. În vreme ce toți discută despre artă, despre grandoarea sau utilitatea ei, lumea creației, atît de discretă odinioară, și aceea a amatorilor — mai ieri de-abia o mînă de oameni, astăzi o cohortă — dîndu-i deoparte pe doctrinari, intră în viață. Stendhal și Chateaubriand răscolind mormintele etrusce, Balzac cutreierînd prăvăliile de antichități; Flaubert transformîndu-și casa în magazie de vechituri, își dau seama că nu mai sînt singurii ce-și hrănesc cu obiecte curiozitatea tot mai anevoie de potolit, ci că este vorba de un divertisment care în cîțiva ani a captivat publicul și care se bucură de tot mai mult succes. Nu-i deloc de mirare că romancierul și-a făcut numaidecît socoteala cum că e necesar să introducă în scenă noi actori, teme, situații inedite . . . Sociologi fără s-o știe, romancierii povestesc pe larg despre viața artiștilor, despre obiceiurile lor semitribale, încît pictorii și sculptorii apar adesea ca niște sălbatici într-o lume ce se vrea civilizată » [4]. Dar, spune Rheims, creatorul de romane, adeseori poet, e supus unui soi de contract ce-l leagă de cititor: autenticitatea. Dacă nu-l respectă, povestirea nu va putea reține atenția. « Vreți într-adevăr să știți mai multe despre viața pictorilor, despre talentul, despre geniul lor, doriți să fiți introduși în peștera aceasta de Ali-Baba a vărului Pons — personajul balzacian — atunci urmați-mă pe mine, pare a spune Balzac: cei pe care-i denunț sînt vinovați, cei pe care-i admir au probat în ochii mei că o merită . . . »

Iată ce m-a determinat să mă mențin în genere în sfera romanului, gen care are darul, puterea decurgînd din fantezia și geniul autorului, de a mobiliza atenția cititorului și de a-l face să-i împărtășească fantasmele, să vadă cu ochii săi lumea și reprezentările ei . . . În aceste domenii nu toate sînt peste măsură de simple. În vreme ce Balzac sau frații Goncourt nu-ți dau nici o bătaie de cap (iubesc la nebunie obiectele, le colecționează, vorbesc despre ele cu pasiune . . .), nu același lucru se întîmplă cu George Sand, bunăoară, care, precum atîția alții, vorbește despre artă în două chipuri. În unele momente creația artistică o lasă rece, alteori îi provoacă emoții . . . Taine, care enunță în lucrările sale estetice și în conferințe formule abstracte referitoare la artă, se dovedește a fi un personaj sensibil . . . cînd scrie: « Întreaga putere a picturii stă în efectul unei nuanțe, precum aceea a muzicii în efectul unei note. Ai crede că-l auzi pe Proust adolescent . . . » [5]

Pas cu pas, autorul își parcurge labirintul, slujindu-se de un întreg sistem de relații pe care le descoperă și le urmărește în opera autorilor cercetați: începe prin a investiga ambianța, habitatul scriitorului — casa — aruncă lumina puternică asupra dramei balzaciene a locuinței (acel mic și încîntător palat din strada Fortanée, care nu i-a supraviețuit, însă, proprietarului); străbate interioarele cu ogive medievale ale lui Hugo, pentru ca, în sfîrșit, să ridice cortina, dezvăluindu-ne decepționant de banala cameră a lui Proust. Rheims continuă apoi urmărindu-l pe scriitorul-colecționar, Balzac fiind și de data aceasta eroul cel mai pasionat. Îl interesează apoi — ceea ce i-ar atrage și pe psihanaliști — relațiile mamă-fiu, ancheta desfășurîndu-se de la Balzac la Proust. Cu același interes cercetează punctul critic scrispictură, o dată ce autorul de romane pictează în proză cu forța lui Rembrandt ori cu măiestria micilor meșteri olandezi. Labirintul amplificîndu-se, Rheims ajunge să cerceteze raporturile scriitorului cu arhitectura, de la locuință trecînd la atelier și, în sfîrșit, la urbanism al cărui obiect îl reprezintă, fără îndoială, Parisul, cu avatarurile lui din secolul trecut. Nu lipsesc raporturile cu critica de artă, cu negoțul, cu reclama, cu gustul, cu snobismul, pentru a putea ajunge la ceea ce Rheims numește modernitate, conchizînd că, dacă Proust ar fi supraviețuit crizelor sale de astm, ne-ar fi asigurat și eventualele comentarii în jurul unei mese la Mortimer Schift, într-o seară de mai 1918, unde s-ar fi putut afla Proust, Diaghilev, Stravinsky, James Joyce, Picasso — pentru ca mai tîrziu, pe vremea Frontului Popular, în continuare la *Timpul regăsit*, tot Proust să ne prezinte, eventual, vreo nepoată a Albertinei, jucîndu-se cu André Breton de-a *cadavrul delicios*, în salonul nașei sale, vicontesa de Noailles [6].

Autorul vrea să sugereze astfel infinitul labirintului pe care l-a construit (o carte care n-are nici cap, nici coadă — cum însuși spune [7]). Parcurgîndu-l și reparcurgîndu-l, mi-am dat seama că i s-ar putea adăuga un final împrumutat din proza lui Borges, și anume « Utopia unui om ostenit », din volumul « Cartea de nisip »: . . . « Ne-am întors cu cina pe-o tavă: boluri cu fulgi de porumb, un ciorchine de struguri, un fruct necunoscut a cărui aromă mi-a amintit-o pe cea a smochinei și un ulcior cu apă. Pîine nu era, cred . . . Mă stînjenea obligația de a vorbi în latină, dar în cele din urmă i-am spus « Nu te uimește neașteptata mea apariție? » « Nu » mi-a răspuns; asemenea vizite survin aproape în fiecare secol. Nu durează mult; cel tîrziu mîine vei fi din nou acasă » [8].

---

[1] Maurice Rheims, Infernul curiozității; Ed. Meridiane, București, 1988, vol. I, p. 10.
[2] id. ib., p. 11.
[3] id. ib., vol. II, p. 207.
[4] id. ib., vol. I, p. 14.
[5] id. ib., vol. I, p. 17.
[6] id. ib., vol. II, p. 419.
[7] id. ib., vol. I, p. 11.
[8] Jorge Luis Borges, Cartea de nisip, București, 1983, Editura Univers, p. 316.

cărți/idei

un steriadi revăzut

mihai ispir

Cunoscut prin fervoarea cu care « combate » pentru generația sa artistică, a « optzeciștilor » și prin condeiul său « de presă », nervos și ager, locutor spontan, ba chiar *causeur* impenitent, domeniu unde se manifestă în spadasin al polemicii, scăpărător adesea, cu riscul froasării persoanelor prea susceptibile, Călin Dan ne-a dat recent o monografie în genul « academic »: *Steriadi* *.

Surprinzătoare, la prima vedere, această întreprindere a fost, să o spunem de la început, dublu profitabilă: pentru autor și pentru subiect. Călin Dan a intrat foarte bine în noul său rol (el a mai semnat o utilă sinteză privitoare la grafica militantă românească și o antologie Aman cu o prefață vivace), impunîndu-și moderația de ton și disciplina elocuției, inerente demersului de cercetare amintit.

Temperamentul « coleric » al criticului (în sensul bun al tipologiei psihice tradiționale) a fost astfel cu folos canalizat în tiparele monografiei clasice, cărora li s-a supus fără mari pierderi de vitalitate, chiar dacă, pe alocuri, o anume « impaciență » a tonului dă seama asupra străduințelor — răsplătite — presupuse de această delicată operațiune de adaptare.

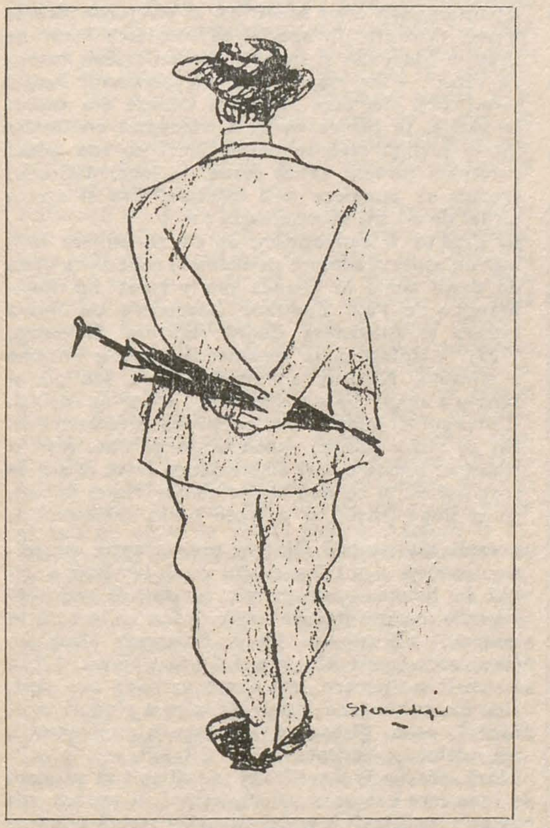
Travaliul a fost imens. Documentarea, impresionantă. 432 note (12 pagini format album, culese mărunt) multe dezvoltate, unele foarte dezvoltate, alcătuiesc nu doar ce se numește obișnuit subsolul textului, ci și un fel de text paralel, substrucție complicată, aproape labirintică, riguros desfășurată altfel, cu vase comunicante spre — și dinspre — discursul de bază.

Organizarea materialului dezvăluie, deopotrivă, intențiile autorului. Într-o încheiere alertă, unde witz-ul (nu e neapărat o trimitere la *Mittel-Europa*, agreată de critic, un zelos al postmodernismului) polemicii, anterior temperat, ca să nu zicem refulat, revine în forță, Călin Dan constată că istoria artei românești (perioada modernă), cu excepția unor știute «eforturi » documentare, monografice și de sinteză — « monumentale », unele — « se constituie la ora actuală dintr-o serie de adiționări monografice » ducînd « pînă la urmă, la concluzia *lipsei de raportare*: fiecare monograf își exaltă subiectul, făcînd abstracție, inevitabil poate, de globalitatea unui fenomen, cu implicațiile sale axiologice ». În atari condiții, lipsa « ierarhiilor, fie și subiective, lipsa unei caracterizări de direcții face din fiecare artist un destin solitar al unei vieți culturale abstracte ». Puțintel excesivă, această caracterizare indică, prin reflex, metoda urmată de critic: o continuă « raportare » a destinului

JEAN AL. STERIADI, *Schiță*

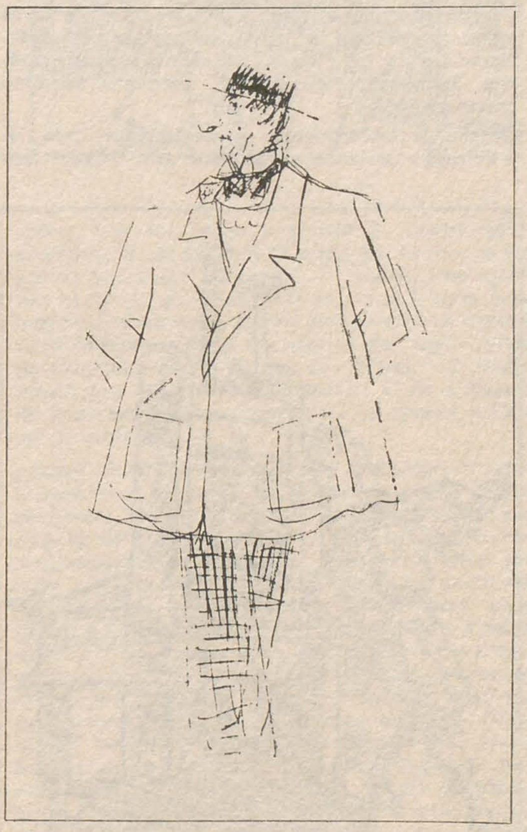
https://biblioteca-digitala.ro

artistic cercetat la «globalitatea fenomenului» în care el se înscrie, cu toate «implicațiile sale axiologice». E, de fapt, metoda oricărei adevărate monografii. Călin Dan ne mai atrage atenția că «în contextul postmodern al culturii, mizînd pe amestecul genurilor, pe rapiditate și eclectism», eseul (cuvînt subliniat în text) devine «modul de exprimare preferențial», invitîndu-ne, probabil, să privim și abordarea sa din unghi eseistic. De altfel, el insistă că «nu și-a propus o lărgire a orizonturilor cercetării, ci o limpezire a lor, o fixare a situației date». Oricine citește cartea își dă seama însă că ambițiile și «eforturile» autorului — repetăm, răsplătite — au fost, în realitate, mult mai mari. Componenta «eseistică», scoasă la suprafață adesea din filigranul textului, și menită să nuanțeze atributul «academic» evocat la începutul recenziei, ține în primul rînd de perspectiva *critică* din care e atacat subiectul, mobilizînd tot timpul, drept vehicul al înaintării prin materia cercetată, judecata de valoare. Călin Dan știe să se plaseze «aproape» și «departe» de obiectul studiului,



Theodor Pallady

Silueta lui Pallady



manevrează abil viziunea analitică și cea panoramică în folosul edificiului monografic — «eseistic» sau nu — propus.

Fidel tezei «raportării la context» el își intitulează cele două secțiuni ale cărții *Imaginea unei epoci* și *Vitalitatea impresionismului*, corespunzînd în mare «vieții» și «operei», ambele gradate de la «context» spre particular, și terminate prin două capitole — simetrice — cu funcție portretistică: *Portrete*, respectiv *Către sine* (ultimul, despre desenul lui Steriadi).

Anii de școală ai pictorului la București, München și Paris sînt examinați cu evidentă plăcere, pornind de la amintirile unor Ressu, Bunescu sau Cecilia Cuțescu-Storck, citate generos (după cum argumentează chiar autorul) în sprijinul atmosferei. Puține lucruri ar fi fost, poate, de adăugat. De pildă, oricît de «îndoielnică» era pregătirea lui Eugeniu Voinescu, acesta trecuse totuși, se pare, prin atelierul lui Courbet. Referirea la studiile lui Theodor Enescu, în legătură cu Mirea, și la cele grigoresciene semnate de Remus Niculescu, în legătură cu C. I. Stăncescu, ar fi completat apoi, extrem de util, bibliografia. În fine, de neocolit este pentru ambianța Academiei Julian, cercetarea lui Theodor Enescu despre anii de formație ai lui Luchian. În general însă, criticul e deosebit de atent la nuanțări, navighează cu o «diplomație» împrumutată, pare-se, printr-un fel de contaminare peste timp, de la «personajul Steriadi», între probleme delicate și dificile, de tipul definirii cadrului artistic münchenez la cumpăna secolelor XIX și XX, situării «Tinerimii» ca grupare și mai ales ca orientare artistică, situării lui Steriadi față de «Tinerimea», apoi față de «Arta română», discutării noțiunii de «urît» în ambianța *Sămănătorului* și, comparativ, în cea a picturii lui Steriadi etc.

Delimitările sînt subtile și demonstrează că Steriadi a rămas el însuși indiferent de grupările, uneori potrivnice («Arta română» și «Tinerimea») cărora li s-a afiliat «izolîndu-se», fie printr-o concentrare asupra problemelor picturii ce l-a ajutat să depășească anecdoticul (în raport cu «Tinerimea») fie prin impresionism (în raport cu «Arta română»). Călin Dan vede cu justețe în desfășurarea creației lui Steriadi nu o succesiune de etape, părăsite una cîte una, ci un spectru de posibilități echidistante, către care artistul se îndreaptă simultan sau alternativ. Între acestea, totuși, două au polarizat interesul pictorului (și implicit al comentatorilor săi): «naturalismul» (Călin Dan dă termenului o accepțiune echivalentă «realismului burghez» al lui Aleksa Čelebonovič) și impresionismul.

Primul ar acoperi, în principiu, perioada «Tinerimii». «Realismul burghez», practicat la «Tinerimea» cu toate notele sale specifice: idilism, sentimentalism, anecdotic, oniric, pitoresc etc. — «realism» pe care, precizează Călin Dan, Steriadi îl filtrează personal în direcția căutărilor propriu-zis picturale — e temeinic analizat. Două observații numai aici, de detaliu. Tematica socială în pictura și grafica, din jurul lui 1900, poate fi mai greu pusă în legătură cu ideile pașoptiste asupra «eficienței spirituale» a artei. Acele idei aveau un substrat iluminist. La 1900, prin Aman, Grigorescu și Andreescu îndeosebi, conștiința autonomiei esteticului își făcuse loc în mentalitatea artiștilor, a criticii și chiar a publicului de la noi, iar «utilitatea» artei dobîndise alte dimensiuni, consonante cu mutațiile sociale petrecute între timp. Tema «umiliților și obidiților» are rezonanțe în sfera realismului și chiar a expresionismului, pe care Ioana Vlasiu le-a și semnalat, nu demult, în legătură cu Tonitza. A doua observație privește termenul «Biedermeier» («biedermeier» în transcripția lui Călin Dan). Desigur, stilul Biedermeier (ca și «realismul burghez») e atașat gustului claselor mijlocii, în veacul al XIX-lea. Termenul se aplică, totuși, îndeosebi perioadei 1815—1848, iar stilul e o emanație a momentului clasico-romantic. Ecourile sale se pot prelungi, eventual, pînă către 1870, cînd se interferează cu «realismul burghez», corespunzător, acesta momentului eclectic. Vorbind despre stilul Biedermeier (istoric), ne gîndim, totuși, mai curînd la Livaditti decît la Steriadi. Biedermeier-ul nu are cum fi echivalat cu «arta *fin de siècle*» și nici Steriadi — în *Chivuțele* — cu un «Gauguin al biedermeierului» (decît, poate, metaforic).

Steriadi se detașează însă — consemnează cu ascuțime Călin Dan — de naturalismul «Tinerimii», în compozițiile mari, între care *Chivuțele*, prin felul cum «recapitulează, în buna tradiție pedagogică a Academiilor, lecția muzeului»; pictorul «urmărea să reconstituie rețeta capodoperei, atmosfera în care se elaborează și apoi se afirmă aceasta».

Autoportret

Una din tezele cărții constă, de altfel, în sublinierea structurii «culturale» a lui Steriadi, condensate în pictura sa, încă din etapa «Tinerimii». Steriadi, susține Călin Dan — și teza e credibilă — pictează pictura, e stăpînit dinaintea motivului, nu de senzația retiniană, ci mai cu seamă, de propria cultură vizuală.

Cu aceeași suplețe, Călin Dan se mișcă printre meandrele impresionismului românesc interbelic, pe tărîmul căruia se instalează Steriadi. Criticul face și aici discriminări teoretice folositoare, chiar dacă opoziția noului clasicism dintre războaie și impresionismului de atunci e nițel maniheistic prezentată («Grupul celor patru», de pildă, nu se încadrează nici uneia din cele două direcții, ci merge în linia unei arte de sinteză, la fel de simptomatică pentru perioada în discuție). Observațiile (eventuale) nu pot fi decît strict de amănunt (apropierea lui Șirato din perioada tîrzie de Bonnard îmi pare forțată, ca și anexarea integrală a fostului nabist la impresionism).

Călin Dan descoperă o specificitate a impresionismului românesc în «prezența continuă a unei intensități dramatice a culorii, ceea ce ține deopotrivă de lecția solară a unui Grigorescu... și de tensiunea umbroasă a picturii andreesciene». Cu alte cuvinte, impresionismul românesc ar fi mai conținutistic, dacă putem spune așa, decît cel francez, tradițional. Pe acest fond, «Steriadi se obstinează într-o explorare a luminii și formelor dizolvate de ea, temporizînd, uneori, conform unor necesități compoziționale, *înlăuntrul* impresionismului și cu mijloacele sale». El «posedă acea «vedere absolută», echivalînd în plastică auzul absolut muzical. Percutantă notație, ca și aceea despre «structura labirintică, de nod» a pensulației lui Steriadi, apropiată de maniera graficii sale (privită de Călin Dan, spre deosebire de alți comentatori, însă cu argumente convingătoare, în continuitatea nemijlocită a picturii) și ca multe altele.

Criticul are senzori foarte fini și darul formulării lapidare, izbitoare. El descoperă în omul Steriadi un (auto)ironist, un «Sancho Panza statufiat întru posteritate», iar în artist un gînditor și un modern; în naturile statice, cărora Steriadi le-ar fi atribuit importanța unor «compoziții istorice», analogii ascunse cu Cézane, Snyders, Fragonard, Giorgione, Manet și Derain; iar în nenumăratele «autoportrete cu aspect derizoriu și persiflant, considerate probabil o simplă joacă venită din prea-plinul mulțumirii de sine și de viață», un «ce înspăimîntător, o teroare pe care o simțim în fața omniscienței».

În totul, un Steriadi revăzut (și mult adăugit) se desprinde din paginile lui Călin Dan. Un Steriadi «intelectual și filosof», care-și problematizează continuu pictura și a cărui operă «trebuie înțeleasă în globalitatea ei, ca o conviețuire muzeală a ideilor».

Stilul criticului — a rezultat cred și din citate — e viu, *imagé*, fără lentori și superfluități, cu înclinații uneori spre paradox și cu accent perpetuu pe claritatea expunerii. *Steriadi* e un tur de forță ca anvergură a travaliului, un «exercițiu de admirație» (nu numai în context postmodernist) și o excelentă monografie, plină de idei.

* Călin Dan, Steriadi, Ed. Meridiane, București, 1988

https://biblioteca-digitala.ro

carnet de critic

(XVIII)

mihai drișcu

despre popularizare Am mai scris — cu referire la critica de artă — despre inevitabilele dificultăți în receptarea unui *limbaj specializat* de către cititorul de alte profesii. Dădeam și cîteva exemple, dar extrem de palide și de neconvingătoare pe lîngă cele pe care mi le furnizează foarte instructivul volum al lui Arkadii Benediktovici Migdal, « De la îndoială la certitudine » (Editura politică, 1989, prefață și traducere de Gheorghe Stratoan, ediția rusă, 1983). Sub moto-ul « Cum să te-nțeleagă celălalt? » Migdal transcrie: « Se știe că alela recesivă influențează fenotipul numai dacă genotipul este monozigot ».

« Fiecare punct de acumulare al filtrului Cauchy este o limită a acestui filtru ».

«Instantonul este o trecere pe sub barieră între vidurile cu sarcini topologice diferite ».

Comentariul lui A.B.M.: « Nu se înțelege? Prima frază se referă la genetică și definește diferența dintre caracterele condiționate și necondiționate. A doua afirmație este din domeniul topologiei (o ramură a matematicii). A treia e din teoria cuantică a cîmpului.

Am vrut să arăt cu ajutorul acestor exemple cît de greu este să vorbești despre știință cu un nespecialist; dar dificultăți și mai mari ridică nu atît terminologia, cît noțiunile neobișnuite.

Nu înseamnă oare aceasta că există anumite domenii ale științei despre care este imposibil să-i vorbești « muritorului de rînd »? Mi se pare totuși că pînă și cea mai complicată teorie poate fi explicată oricui, cu condiția ca pentru aceasta să se depună eforturi la fel de mari ca pentru știința propriu-zisă. Înlăturînd lucrurile neesențiale, se poate clarifica fondul problemei și se poate alcătui o imagine a fenomenului. Punerea în evidență a esenței este folositoare științei înseși, întrucît duce totdeauna la o înțelegere mai clară. Gîndirea profundă are de cîștigat de pe urma simplității. În știință, ca și în artă, simplitatea necesită însă eforturi ».

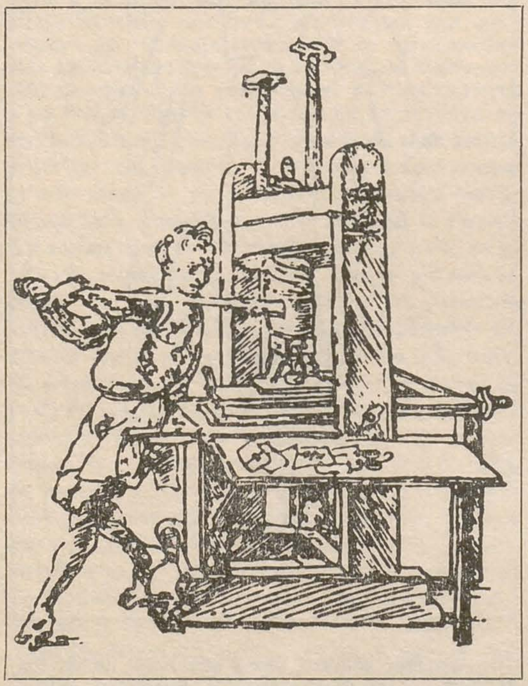
Migdal aplică și el ceea ce s-ar putea numi *metoda tamada* (conducătorul festivității, care ține toasturile în Gruzia), « cînd la masă se află cincizeci de persoane pe care tamada nu le cunoaște deloc. Trebuie să vorbești nu despre om, ci despre ceea ce este legat de el ». El insistă asupra a ceea ce au în comun științele, adică *metoda științifică de abordare a cercetării*.

«La fel se poate vorbi și despre știință ».

Am descoperit în octogenarul specialist în fizică nucleară (pasionat de sculptură și de sport, ne informează traducătorul) un spirit cu o bogată cultură literară și artistică. Foarte numeroasele moto-uri alese de el au o deosebită pregnanță (« Rațiunea n-are de ales dacă în față îi stau adevărul și născocirea » — Cicero; « Îndoiala îmi oferă tot atîta desfătare cît cunoașterea » — Dante; « Prefer adevărul dăunător greșelii folositoare, căci adevărul îndreaptă singur răul pe care l-a pricinuit » — Goethe; « Neștiința nu-i o dovadă, ignoranța nu-i un argument » — Spinoza) și de multe ori subtext umoristic (« Necazu-i cînd s-o apuca de copt nepriceputul », proverb; « Civililor le place să emită judecăți în probleme militare, mergînd pînă la îndatoririle feldmareșalilor, iar oamenii cu studii inginerești discută mai ales despre filosofie și economie politică » — Dostoievski; « Se poate îndrepta, dar va fi mai rău » — din discuția cu un croitor (! — n.M.D.); « Nu prea e de crezut să fie șoareci pe spinarea calului. Nu prea o fi de crezut — chibzui Cavalerul — dar dacă totuși s-ar rătăci vreunul... » — Lewis Carrol; « Văd barba, dar nu-l văd pe filosof » — proverb francez). Migdal citează din cîntecele lui Vladimir Vîsoțki sau din folclorul infantil englez, amintește inscripția de pe căminul din locuința lui Einstein (« Dumnezeu este subtil, dar nu rău intenționat ») etc. etc.; astfel de « ieșiri » din domeniul științei sînt numeroase, dar totdeauna justificate prin revenirea, sub o altă lumină, la problemele științei.

Cîteva exemple: « În discursul rostit cu prilejul primirii premiului Nobel, Albert Camus a spus că arta pășește pe o potecă îngustă între două prăpastii — de o parte — vidul, de cealaltă — tendențiozitatea. În știință aceste două prăpastii sînt superficialitatea și dogmatismul, cele două laturi ale pseudoștiinței. Cei superficiali își elaborează concepțiile fără să țină seama de fapte și de relații, ignorînd fenomenele și relațiile dintre ele și bazîndu-se doar pe intuiții neverificate. Dogmaticii absolutizează reprezentările curente. E greu de spus care dintre aceștia sînt mai periculoși ». Sau: « Iată ce spunea cunoscutul sculptor englez Henry Moore: ,,Sculptorul sau pictorul greșesc atunci cînd vorbesc sau, scriu prea des despre activitatea lor. În acest fel tensiunea creatoare, atît de necesară, slăbește. Poate că din același motiv specialiștii serioși scriu atît de rar despre metodele științei lor și se indispun atît de des citind articolele lipsite de conștiinciozitate'' ». (Ca redactor, știu că marea majoritate a plasticienilor noștri împărtășesc opinia lui Moore, așa că nu autoprezentările în scris le diminuează necesara tensiune creatoare.)

Despre « îmbătrînirea » cercetătorului care își « deleagă » sarcinile ajutoarelor sale, Migdal face



următoarea comparație: « Amatorii de pictură de vîrstă mijlocie își amintesc foarte bine pînzele uriașe care acopereau pereții sălilor de expoziții în primii ani de după război. Tablourile acelea erau pictate după ,,metoda brigăzilor''; pînza era împărțită în pătrate și dreptunghiuri, fiecare pictor lucra la parcela lui; uneori ,,diviziunea muncii'' mergea și mai departe: unul picta chipul, altul uniforma, al treilea steagurile... Majoritatea tablourilor erau semnate de pictori cunoscuți; din fericire, nici una dintre aceste pînze nu mai sînt expuse ».

De îndată ce un cercetător încetează să mai lucreze cu mîinile proprii, adică nu mai face măsurători, dacă este experimentator, sau calcule, dacă este teoretician, începe « îmbătrînirea lui » indiferent de vîrstă sau funcție. Cel « îmbătrînit » își pierde capacitatea de a se uimi și de a se bucura de fiecare pas cît de mic înainte și totodată nu mai dorește să studieze. O dată cu îngîmfarea și aroganța apare și tendința de a rezolva numai probleme de importanță mondială... În același timp, numărul de lucrări publicate în unitatea de timp crește brusc /.../ » Și în activitatea artistică mecanismul de îmbătrînire este asemănător. (Eventuală întrebare pentru specialiști: oare care a fost « metoda brigăzii » Agesandros, Athenadros și Polydoros care, pe la 50 î. e. n. au sculptat « grupul Laocoon » ?)

dacă... Din « Aventura greacă » de Pierre Lévêque (traducere de Constanța Tănăsescu, Editura Meridiane, 1987) aflu despre existența — către anul 600 î. e. n. — între primii legislatori, a lui Zaleucos: pe lîngă faptul că introduce, în orașul Locri, « legea talionului, ochi pentru ochi », el « instituie apelul în fața adunării celor o mie: magistratul și reclamantul se înfățișează cu ștreangul de gît, și cel care pierde este spînzurat pe loc; și toate acestea (mai sînt și alte exemple de natură legislativă, Solon, Dracon — n.M.D.) pentru a întări respectul față de justiție ».

Dacă vreodată aș scrie teatru, cred că, după o serioasă documentare prealabilă, aș sti ce să fac dintr-un asemenea început de situație dramatică! Menținînd ipoteza, iată și un posibil sfîrșit de situație dramatică, după cîte știu, încă neexploatat în teatrul absurdului (citez dintr-o carte a lui Paul Zumthor): « De la începutul veacului (al XVII-lea n.M.D.) orașul Amsterdam avea două aziluri destinate elementelor asociale: *Rasphuis*, rezervat bărbaților și *Spinhuis*, rezervat femeilor, fiecare dintre ele fiind în același timp închisoare și casă de corecție. Pe frontonul clădirii Rasphuis, o inscripție în limba latină arăta care-i era menirea: *Virtutis est domare quae cuncti pavent* (Numai Virtutea îi poate îmblînzi pe cei de care toată lumea se teme). Internați în azil prin sentință judecătorească, « pensionarii » erau constrînși să efectueze diverse munci manuale, în special să răzuiască lemn de Brazilia (de unde și numele așezămîntului: *raspen* ,,a răzui'' — iar rașpel vine din germanul Raspel — n.M.D.). Cel care refuza să lucreze era snopit în bătaie. În caz de recidivă, vinovatul era închis într-o pivniță care se umple încet cu apa adusă printr-un furtun; ca să scape de înec, deținutul trebuia să pompeze fără încetare. Era și acesta un fel de a-l sili să muncească ! »

Iar dacă aș fi semiotician, aș ști să utilizez întîi într-un context adecvat alt exemplu rupt din « Viața de toate zilele în Olanda din vremea lui Rembrandt » de Paul Zumthor (traducere de Ileana Littera și Alexandra Cuniță, Editura Eminescu, 1982): « Cofetarul se recomandă printr-o imagine a sfîntului Nicolae, a sfîntului Obert sau pur și simplu a unui cuptor. Medicul, printr-un urinal. Chirurgul își pune în fața porții sau la fereastră un băț cu vîrful galben, vopsit în dungi albe, roșii și albastre: aceste culori emblematice arată că aici se scot măselele și se pun la loc oasele rupte (albul), se ia sînge (roșul) și se rade barba (albastrul) ».

o explicație posibilă Dintr-o preconcepție expeditiv instalată — « Luna și doi bani jumătate » citită în junețe — am primit cu destulă reticență sugestia unui prieten de a avea, măcar ca lectură în metrou, « Bilanț »-ul lui W. Somerset Maugham (traducere Sanda Răpeanu, Editura Univers, 1982). Acum îi mulțumesc. Iată cîteva motive: am găsit, aici, foarte limpede formulate, cîteva gînduri care, fiindcă nu-și găseau « traducerea » convenabilă, mă părăseau, reveneau iar. Citatele mi le « fixează »: « Fiecărui scriitor i se întîmplă să găsească o idee care i se pare atît de fericită, o replică atît de spirituală încît îi e mai ușor să-și scoată o măsea decît să renunțe la replică: în asemenea împrejurări e bine, dacă poți, să ai întipărit în minte principiul: taie ! »

De multe ori ca spectator de teatru, m-a traversat o idee foarte înrudită cu: « Regizorul este un om de idei, dar nu prea multe, ceea ce este dezastruos. A avea idei e pasionant, dar primejdios cînd nu le ai în număr destul de mare ca să le atribui exact importanța pe care o merită și să fi lucid cu privire la valoarea lor. Oamenilor cu idei puține li se pare foarte greu să nu și le contemple cu un respect nemărginit ».

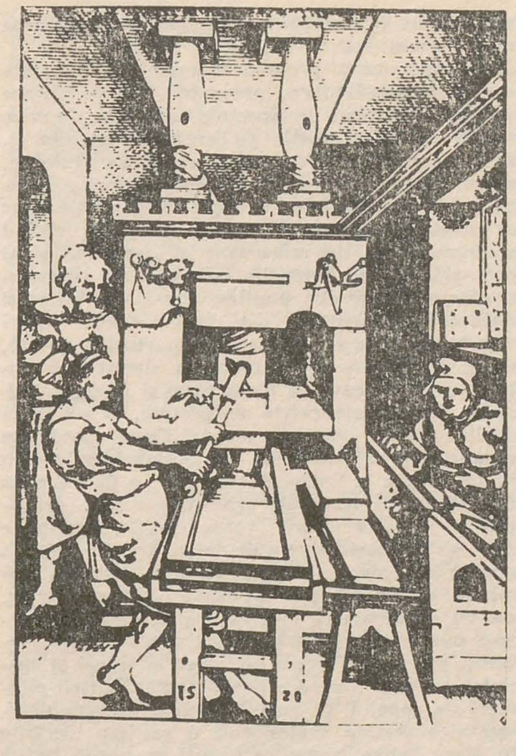
Absolut netimorat de « aura capodoperelor », Maugham scrie: « S-ar putea chiar argumenta că în pictură și în sculptură o apropiere prea strînsă de realitate anunța decadența unei școli. Sculptura lui Fidias prevestește inexpresivitatea lui Apollo din Belvedere, iar *Miracolul din Bolsena* de Rafael anunță convenționalismul lui Bouguereau ».

Vorbind despre condiția artistului, amintește (înaintea mea !) despre plimbarea lui Gérard de Nerval cu homarul și continuă: « Poate că noi toți sîntem doar un mănunchi de euri contradictorii, dar scriitorul, artistul e pe deplin conștient de aceasta. La omul obișnuit, prin viața pe care o duce, devine predominant un aspect al personalității lui, așa încît, excepție făcînd poate adîncurile subconștientului, acest aspect sfîrșește prin a precumpăni. Dar pictorul, scriitorul, sfîntul caută mereu în el însuși noi fațete; îl plictisește să se repete și încearcă poate fără să-și dea seama, să nu devină unilateral. Niciodată nu izbutește să ajungă o ființă consecventă cu sine, coerentă.

Oamenii obișnuiți au fost indignați, descoperind, așa cum s-a întîmplat adesea, discrepanța dintre viața și munca artistului. Ei n-au reușit să împace idealismul lui Beethoven cu meschinăria de care

https://biblioteca-digitala.ro

dădea dovadă compozitorul, extazul divin al lui Wagner cu egoismul și necinstea lui, blîndețea și mărinimia lui Cervantes cu perversitatea lui (va trebui să mă lămuresc mai exact « pe ce se bazează? » în aceste afirmații — n. M. D.).
Uneori, în indignarea lor, au căutat să se încredințeze că opera unor asemenea oameni nu e chiar atît de valoroasă. Cînd au aflat că poeți mari și neprihăniți au lăsat cicluri de versuri obscene, s-au indignat. S-au simțit stînjeniți și li s-a părut că e o rușine. « Cîtă șarlatanie la oamenii ăștia ! » au exclamat. Dar în scriitor nu zace un singur om, ci mai mulți. Tocmai de aceea poate să creeze mai multe personaje, iar măsura măreției lui stă în numărul de lumi pe care le înglobează. Cînd modelează un personaj neconvingător, înseamnă că scriitorul nu are în el nimic din personajul închipuit ; a fost silit să se bizuie pe observații astfel a descris doar, fără să plăsmuiască. Scriitorul nu este alături de personajul său, ci chiar în sufletul acestuia. El dă dovadă nu de simpatie, ci de ceea ce psihologii numesc empatie. Pentru că Shakespeare posedă aceste calități în asemenea măsură, a fost autorul cel mai plin de sevă și cel mai puțin sentimental dintre toți. Cred că Goethe a fost primul scriitor conștient de complexitatea personalității lui, ceea ce l-a tulburat toată viața. A comparat mereu scriitorul din el cu omul, fără să izbutească să-i reconcilieze. Dar scopul artistului diferă de scopul altor oameni, căci scopul artistului este de a crea, în timp ce al celorlalți este de a acționa. Și astfel atitudinea artistului față de viață îi este într-un anumit fel caracteristică doar lui.
Psihologii ne spun că la omul de rînd reprezentarea este mai puțin vie decît senzația. Este o experiență atenuată care furnizează informații cu privire la obiectul simțurilor, iar că lumea simțurilor este o călăuză în acțiune. Visurile îi împlinesc dorințele care i-au fost frustrate în viața de toate zilele.
Dar nu sînt decît palide umbre ale vieții adevărate și în sinea lui își dă seama că cerințele lumii simțurilor au alte temeiuri. Pentru scriitor nu e același lucru. Reprezentările, idei libere care-i năpădesc mintea, nu-i sînt călăuze, ci material de prelucrat. Ele sînt toate la fel de vii ca și senzațiile. Visurile lui au o semnificație atît de mare pentru el încît lumea simțurilor este cea plină de umbre și trebuie să facă un efort de voință pentru a coborî în ea. Castelele lui din Spania nu sînt simple eșafodaje care se clatină, ci castele adevărate, în care își duce viața. Egoismul artistului este atroce și e firesc ; el este solipsist din fire și lumea există numai ca el să-și exercite puterea de creație asupra ei. El trăiește numai cu o parte a ființei lui și nu încearcă niciodată cu toată ființa emoțiile obișnuite ale oamenilor de rînd, căci oricît de puternice i-ar fi dorințele, el este în aceeași măsură observator și actor. De aceea poate părea adesea nemilos. Femeile, cu perspicacitatea lor, se feresc de el ; sînt atrase de el și în același timp își dau seama instinctiv că nu vor putea niciodată să-l domine cu totul, știind că le scapă într-o oarecare măsură. Nu ne-a spus chiar Goethe, marele amorez, că obișnuia să compună versuri în brațele iubitei și cu degete săltărețe să bată ușurel măsura hexametrilor pe spatele ei frumos arcuit? Artistul e un om greu de suportat. El poate fi perfect sincer în emoția lui creatoare și totuși e ceva în el care nu-l lasă să și-o manifeste. Nu te poți bizui pe el ».
O recompensă pentru răbdarea mea (și a ipoteticului cititor) de a nu fi trunchiat pasajul atît de lung — tocmai pentru a urmări eleganța oarecum (acum) desuetă a gîndului care nu ocolește nici « locurile comune » (în rest, ca în filmele cu conferințe de presă : « No comment ! ») ar putea fi, tot din S.M. povestea unei povești : « Într-unul din cele cinci volume de Anatole France intitulate *Viața literară* am aflat odată o poveste care m-a fascinat. E mult de cînd am citit-o, dar mi-a rămas în minte după cum urmează : un tînăr rege din Orient, abia urcat pe tron, dorind să-și cîrmuiască țara cît mai bine, își chemă înțelepții și le porunci să adune toată știința lumii în cărți după care să învețe el cum să se călăuzească. Înțelepții plecară, înapoindu-se după treizeci de ani cu un convoi de cămile, încărcate cu cinci mii de tomuri. „Aici, i-au spus ei, se află strîns tot ce se știe despre istoria și destinul omului". Dar regele era cufundat în treburile statului și nu putea să citească atîtea cărți, așa încît i-a rugat să meargă să rezume acele cunoștințe. Cincisprezece ani mai tîrziu, savanții s-au întors ; cămilele purtau acum doar cinci sute de tomuri. „În ele vei găsi toată înțelepciunea lumii", i-au spus regelui. Dar tot era prea mult și regele i-a trimis iarăși acasă. Au mai trecut zece ani, filosofii au venit iar, aducînd de astă dată nu mai mult de cincizeci de cărți. Dar regele era bătrîn și obosit. Nu mai avea timp să le citească nici măcar pe acestea și



a poruncit înțelepților să le strîngă într-un singur volum care să-i ofere o sinteză a cunoștințelor omenești, în așa fel încît să poată afla în fine ce era atît de important pentru el. Au plecat, s-au așternut pe lucru, și, după cinci ani, s-au întors. Erau bătrîni cînd au venit pentru ultima oară să depună rodul muncii lor în mîinile regelui, dar regele, acum pe moarte, n-a mai apucat să citească nici măcar unicul tom pe care i-l aduseseră ». Să fie o mostră de umor britanic completarea lui Maugham? « Cam așa o carte căutam eu . . . »

debutul Chiar dacă am mai făcut prezentări în cataloagele unor expoziții de modă, pot spune că, în primăvara lui 1987, am mai debutat o dată (« o singură dată, a prima dată », cum spunea, foarte « conceptualist » ca ton, o prietenă), adică am scris — și încă de la o zi la alta, ceea ce nu-mi stă în obișnuință — textul pentru prezentarea unei parade a modei (organizată de Radu Vișan) la a patra ediție a tîrgului de artă. Printre « proptelele » teoretico-glumețe pe care le-am folosit copios trebuie să amintesc definiția lui Bernard Shaw. « Moda nu este altceva decît o epidemie bine dirijată »: (Veți urmări pe viu — ce simulacru naiv de stil oral ! sună acum autocritica — efectele, singurele nenocive, ale acestei epidemii) ; sau, tot din *paradoxografia* aceluiași : « Singura metodă de a crea atracția feminină este prin mijlocirea veșmîntului. Femeia secolului XIX era o capodoperă de atracție, din creștet pînă în tălpi. Afară de obraji și de nas, întreaga ei făptură era o taină ». Lîngă opinia — destul de « mizantropică », dar nu mai puțin paradoxală — a comentatorului de modă G. Călinescu : « O femeie nu ține să se îmbrace bine, ci să se îmbrace la fel ca alta » strecuram și un rînd din « Dicționarul diavolului » scris de Ambrose Bierce, după care moda este « un despot ridiculizat de înțelepți și cărora aceștia îi arată supunere ».
De fapt, de ce am transcris aici aceste rînduri? Probabil din dorința ca nu cumva posteritatea să aibă dificultăți în stabilirea paternității atît de efemerei (și totuși atît de dificilei) îndeletniciri prin care (o dată) m-am alăturat (deocamdată cu vorba) creatorilor de modă, adică acei specialiști care — iarăși paradoxal — dirijează perpetuu relația cu efemerul și se ocupă cu « moartea permanenței », permanență rămînînd, pentru ei, doar modificarea.

ilustrație? Romanul lui Heinrich Böll « Fotografie de grup cu doamnă » (traducere de Petru Forna, Editura Dacia, 1988) are o dedicație — (Pentru Leni, Lev și Boris) — care te face să presupui existența unor *modele reale* ale personajelor. Ținînd seama de faptul că « decorația pereților din încăperile lui Leni constă din reproduceri color foarte exacte de organe ale corpului uman » — planșe didactice scoase din uz, pe care ea le restaurează — că « scrisul era însoțit pentru Leni de senzații optice, tactile, ba chiar și olfactive » și că, după opinia unei martore, în profesiunea ei de florăreasă, « ornatul ei avea prea multe elemente de filigran, era prea fin, ca o broderie » îmi apare, ca o *curiozitate nesăbuită*, întrebarea : cum ar arăta, de fapt, următoarea imagine? : la patruzeci și opt de ani, Leni Pfeiffer « a început să-și realizeze unul din visurile ei pentru care pînă acum n-a avut vreme. Pe o coală maronie de hîrtie de ambalaj, avînd dimensiunile de un metru jumătate pe un metru jumătate (la actuala stare a finanțelor ei hîrtia albă de aceste dimensiuni nu îi este accesibilă) a început să picteze cît mai veridic cu putință secțiunea printr-*unul* din straturile retinei ; e ferm hotărîtă să deseneze cele șase milioane de conuri și o sută de milioane de bastonașe — și asta folosind vechea cutie de acuarele a fiului ei, pe care o completează uneori cu culori ieftine. Dacă ne gîndim că poate realiza pe zi cel mult cinci sute de bastonașe sau conuri, ajungînd anual la două sute de mii, atunci știm că va avea de lucru cel puțin cinci ani de acum înainte și vom înțelege poate că de dragul bastonașelor și conurilor a fost nevoită să renunțe la munca ei de florăreasă. Și-a intitulat tabloul "Parte din retina de la ochiul stîng a Fecioarei Maria numită Rahel" ». Este aici utopia unei imagini de durată și neterminată, căci nu pot crede că Böll — caracterizat peste tot de precizie non-ficțională — s-a încurcat pur și simplu în operațiile aritmetice elementare.

pictor-pompier O notă a traducătorului (Ileana Vulpescu) din cartea lui Aleksa Celebonovic « Realismul burghez la sfîrșitul secolului XIX » (Editura Meridiane, 1982, prefață de Dan Grigorescu) mai mult nu are decît are legătură cu cele ce urmează : « Pompierism *(pompiérisme)*, termen atestat întîia oară în limba franceză (1888). Provine din adjectivul francez *pompier*, acesta fiind la rîndul lui un derivat al substantivului *pompe* (= pompă, lux, glorie, strălucire). După opinia istoricului de artă Louis Réau, termenul a apărut și ca « aluzie la cărțile cu care pictorii neoclasici împodobeau capetele războinicilor greci și romani », căști care aduceau cu cele ale pompierilor. Evoluînd, termenul a ajuns să denumească un stil emfatic și pretențios, iar adjectivul « pompieristic » (fr. *pompier)* se aplică artiștilor care tratează grandilocvent, banal, plat, subiecte academice răsuflate ». (Cu tot efortul lui Dali pentru « reabilitarea pompierilor » — acum peste 20 de ani — termenul nu a reintrat în vocabularul curent al criticii, deși motive ar exista.)
În cartea lui Zumthor întîlnim un pictor foarte preocupat de îndatoriri cetățenești : « Abia în 1669 a apărut în sfîrșit un sistem eficient de iluminat public. În acel an, pictorul Jan van der Heyden a prezentat municipalității din Amsterdam proiectul unei lămpi cu ulei, special adaptate la folosirea în exterior și care urmau să fie răspîndite în număr mare în tot orașul. Invenția lui a fost primită cu entuziasm. Lui van Heyden i s-a acordat titlul de « Inspector al lămpilor publice » și i s-a încredințat conducerea corpului de lampagii . . . În 1679 orașul era luminat de 133 de lămpi ; 10 ani mai tîrziu, numărul lor ajunsese la 2400 ; ele erau aprinse simultan, iar cantitatea de ulei care urma să fie consumată era reglată în funcție de durata nopții . . . »
Jan van der Heyden gîndește logic, astfel că el devine — absolut la propriu și absolut previzibil — un pictor-pompier : « . . . În urma puternicului incendiu care a mistuit, la 12 ianuarie 1673, fabrica de frînghii a amiralității din Amsterdam, el a obținut din partea municipalității aprobarea unei invenții proprii, o pompă cu piston și furtunuri, capabilă să proiecteze un jet de lichid de grosimea unui braț pînă în vîrful caselor celor mai înalte ».
Pînă și teoreticienii *eclectismului* își pot găsi argumente în cartea lui Zumthor : astfel, în privința frumuseții neerlandezei « combinația ideală ar fi dată de "chipul din Amsterdam, mersul din Delft, alura din Leiden, vocea din Gouda, talia din Dordrecht, tenul din Haarlem" ». Nici specialiștii în jocuri de noroc nu rămîn nerăsplătiți : iată strămoșul barbutului, așa—numit « passe-dix », de origine franceză : « Servindu-se de un pahar în chip de cornet, participanții dau pe rînd cu zarurile : dacă jucătorul este bărbat, el trebuie să bea imediat atîtea cupe cîte puncte a realizat ; dacă este femeie, ea are obligația să dea partenerilor același număr de sărutări ». Zarurile sînt folosite în cele mai neașteptate locuri : aflăm că, spre 1670 « adevărate stații de taxiuri, pentru călători și mărfuri, dotate cu grajduri și jgheaburi de adăpat caii își făcuseră apariția pe Dam. Călătorul care voia să închirieze o trăsură suna dintr-un clopot. Mai mulți vizitii veneau în fugă. Rînd pe rînd, ei dădeau cu zarul ; cel căruia îi ieșea numărul cel mai mare înhăma de îndată ».

Tempora mutantur et nos mutamur in illis ! . . . Altfel spus, ce partide de barbut ar încinge taximetriștii actuali ! (adică cei din caricatura lui Mihai Stănescu, în care călătorul întreabă taximetristul încotro merge). E puțin probabil ca ei să citească această revistă (mare noroc !), altfel s-ar prevala de argumentul respectării tradiției.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

anca vasiliu

salonul judeţean bistriţa-năsăud • galeriile de artă bistriţa

Prima expoziţie a cenaclului UAP din Bistriţa în noile galerii de artă deschise în piaţa centrală a oraşului, sub arcadele Sugălete, era o expoziţie exemplară. Nu prin efectul deosebit al dispunerii pe simeza cea nouă şi elegantă, nu prin micile trucuri expoziţionale, atent şi profesional realizate (de la afiş, etichete, invitaţii, pînă la vitrine, rame şi ordinea scenografică a « obiectelor » în spaţiu), nu prin calitatea în sine a fiecărei lucrări în parte şi nu printr-o căutată unitate programatică a unui grup inevitabil eteroclit şi inegal în toate privinţele — sau, mai bine zis, nu în primul rînd prin toate acestea laolaltă, cît prin faptul că ea exprima cu elocvenţa sincerităţii *starea creatoare* a unor artişti foarte diverşi, reuniţi de gîndul comun, în mod vizibil cu sens emulativ, al dăruirii lor întru artă. Exemplar era efortul lor de a fi buni — profesional şi spiritual—, buni dincolo de orice pretenţie artistică, de orice modă sau curent stilistic de ultimă oră, buni, adică bine instalaţi intelectualiceşte în parcursul demersului lor creator, bine acoperiţi deopotrivă cultural şi etic, buni profesionişti ai meseriilor şi ai tehnicilor artei şi, mai presus de toate, buni colegi, sau, după vorba lor preferată, « oameni buni ». Se degaja din expoziţia lor o expresie de profundă şi autentică dăruire, ceva ce, depăşind cauzalităţile imediate ale gestului artistic, prezente şi ele în mod firesc, dar cu discreţie, le înscria demersul în circuitul unor valori culturale mai largi, expoziţia aceasta devenind şi ea un fel de a răspunde activ, cu mijloace specifice, la un tip de antrenament cultural pe care Bistriţa îl întreţine de cîţiva ani, spre folosul întregii obşti. Se simţea un efort compensatoriu de sincronizare nu cu timpul cel scurt al modelor stilistice şi al unor tipuri de expresie preferenţiale în cadrul marilor curente artistice, ci cu timpul cel lung al culturii, printr-o inserţie în ordinea şi în kairos-ul acesteia, în temele mari, de acută oportunitate, abordate încă timid, dar tenace, de pe bazele unei bune susţineri teoretice şi a unei activităţi permanente, zilnice, « de atelier ».

Cîţiva pictori din grupul acestor artişti evoluează în mod făţiş în gamele, gestica şi semantica expresionismului, de tip figurativ sau abstract. Ei găsesc în violenţa cromatică, în dezlănţuirea formelor, în şarja ironică a liniei apăsate, o formă de manifestare a tensiunilor lăuntrice şi o cale de subliniere, prin « deznodăminte » sacrificiale, a acestor tensiuni. Aşa sînt compoziţiile ample ale lui *Miron Duca*, rezervînd, o dată cu surpriza desfăşurării lor pe pînze generos întinse, imaginea unei forţe de expresie nebănuit modulate între vituperanţe ale tuşelor descărcînd energii capabile să dezintegreze formele lumii vizibilului şi delicateţi de ton, captînd subtil resturile « frumoase » ale dezintegrărilor şi sonorizînd suprafeţele în armonii de culoare capabile să producă sinestezic, precum în mai vechile lui cicluri de « Anotimpuri », stări de spirit vecine cu senzaţiile căutate cîndva de anume poeţi simbolişti. Mai direct în ciclul de « Sacrificii » şi mai sublimat în compoziţia luminiscentă intitulată « Tensiuni » (pînza pictată fiind luminată din interior cu un bec de neon care producea, aidoma unei raze puternice de lumină, absorbţia cromatică a nucleului picturii), *Vasile Tolan* recuperează un expresionism mai « curat », epurat de calofilismele desenelor cu ritmuri de graphic design care l-au dominat în anii trecuţi (vezi expoziţia personală de la Bucureşti), pictorul orientîndu-se acum către un limbaj în care sensurile majore şi semnificaţiile implicate de « ritualul » expresionist să fie date de culoare şi de prezenţa fizică, direct semnificantă a luminii — culoarea şi lumina fiind aici instrumentele de expresie cele mai profund sensibile la impulsurile informale ale lumii instinctuale, la care face apel artistul spre sublimare. Şi tot în registru expresionist se înscriu şi portretele *Adinei Mocanu*. Ele poartă în rictusul « măştii » o ironie cu capacităţi deformante pline de expresivitate şi de umor sociologizant, în care linia joacă cu detaşare rolul principal, delimitînd şi caracterizînd rece şi incisiv stările conflictuale intime ale personajelor. Mai mult decît în bestiarele pe care le picta pînă acum şi în care trona anecdota, mica glumă aproape inofensivă, artista vădeşte în seria acestor portrete o putere de interiorizare, de pătrundere şi de analiză a resorturilor comportamentale umane ce, asociate limbajului expresionist bine stăpînit, poate duce la conturarea unui demers artistic fecund şi personal.

Un temperament profund marcat de angoasele unei indecizii funciare, provenind dintr-o dotare artistică egal atrasă de aspectele luminoase ale unor peisaje solvabile poetic (« Ferestrele oraşului »), dar şi de manifestul insurgent încărcat de nihilisme, al jumătăţii întunecate din aceeaşi metaforă a ferestrei, este *Octavian Stoia*, prezent în expoziţie doar cu lucrări în pastel din prima categorie, vădind contraponderea de rafinament al detaliului şi al nuanţei, faţă de duritatile expresive ale contestatarelor sale încercări plastice, poate mai vitale şi mai autentic artistice, din ultimul timp. Naturi moarte pline de sensibilitate a raporturilor tonale, solare şi pozitive ca prezenţă pe simezele bistriţene, erau semnate de *Elena Nacu* şi *Mariana Moldovan*, bune profesioniste ale genului, în vreme ce micile desene colorate ale lui *Cornel Şandru* se remarcau prin încercarea de a exprima într-un limbaj plastic la limita abstractului, o figuraţie de tip oniric, cu accentele cromatice supuse principial conflictului valoric, lucru specific imaginilor din vis. Un asemenea tip de deformări, dar de data aceasta în compoziţie şi mai puţin în tipologia cromatică, se întîlnea şi în peisajele lui *Aurel Marian*, peisaje « simbolice » în care dealul, motiv de tratare plastic-decorativă a suprafeţei dominante, devenea prin supralicitare un reper arhetipal al spaţiului, artistul tinzînd a depăşi tentaţiile facil pitoreşti ale genului. O zonă de linişte, hipersensibilitate şi acurateţe profesională o realizau lucrările lui *Doru Brătan*, artist de factură asociativă bazată pe funcţiile extinse ale metaforei şi pe o structură meditativă, marcată de insolitul aspectelor vetuste, reactivînd melancolii proustiene în cadraje aparent inedite plastic, vag cinematografice, cu voite devitalizări cromatice pînă la alb, negru sau sepia.

Sculptura din salonul bistriţean evolua şi ea pe game diferite de la abstract-decorativ la figurativ şi anecdotic. Dacă *Grigore Bradea* era mult mai interesant în micile figurine tratate cu subtilităţi de sinteză arhaică (între neoliticul de tip cucutenian şi tanagre provinciale) decît în portretul în lemn, cu planuri tăioase, aproape inexpresiv prin repetiţia unei tipologii de factură « eroică » binecunoscută, *Ionel Tănase*, prezent şi el cu lucrări decorative şi figurative, se păstra într-o incertitudine opţională, datorată în bună măsură absenţei unei experienţe mai îndelungate şi a lipsei unei decizii programatice şi stilistice evidente. Virtuţi decorative şi jocuri formale nu lipsite de calităţi compoziţionale şi de efecte de tratare a suprafeţei erau speculate si în lucrările lui *Maxim Dumitraş*, artist amator. Dar prezenţa sculpturală cea mai pregnantă a salonului o formau cele două siluete monumentale (« Mirii ») ale lui *Mircea Mocanu*.

Asociind, graţie unei bune stăpîniri a meşteşugurilor de traforare, îmbinare şi « modelare » a lemnului, zone de sculpturalitate compactă, densă prin însăşi forţa primară a materialului bine pus în valoare, şi părţi cu « centrare » a golului, a negativului volumetric fie în miezul lucrării, fie prin antenele cu care siluetele se instalează în spaţiu, pozitivul şi negativul funcţionînd într-o reciprocitate compoziţională atent urmărită de artist, Mircea Mocanu realizează o sculptură cu impact vizual puternic, nu străin de un anume iz folcloric, ce traversează cu bune exemple sculptura românească a ultimului deceniu şi jumătate.

În artele decorative se exersează, singulară si rafinată pînă la morbideţe, *Vioara Popescu*. Obiectele ei din sticlă, cu străluciri picurate translucid pe fonduri negre şi pudră de aur cald pe luciul rece al pastei vitroase, par descinse dintr-un decor de budoar « 1900 », cu fluidităţi vegetale ameninţător fragile şi cu efecte de preţiozitate duse pînă în pragul sonorităţilor pure, cristaline.

Expoziţie deschizătoare a unui făgaş nou de manifestare a artiştilor bistriţeni, salonul judeţean din decembrie 1988 s-a constituit într-o adevărată izbîndă a spiritului. Este ceea ce remarca, dinlăuntrul locului, *Oliv Mircea*, teoreticianul grupului de artişti: « *Evenimentul întemeierii primei galerii a artei plastice în cetatea Bistriţei (minunată poveste cu minunaţi eroi !) este proba răspunderii artistului autentic în faţa propriului destin* ».

corina garabet

sculptura mică • orizont

Ca în fiecare an, cu modestie şi eficacitate, această expoziţie îşi face datoria de a lua pulsul ideilor şi sentimentelor ce cutreieră în sculptura noastră, aici şi acum. Un (nemărturisit) salon naţional de sculptură, optînd, din prudenţe organizatorice (şi nu numai), pentru mica amplitudine spaţială, manifestarea de la Orizont, urmărită cu atenţie de-a lungul vremii, oferă observatorului satisfacţia unor observaţii altfel imposibile. Întîi, configurarea unei stratigrafii valorice relativ stabile, cu « vedete », speranţe, personalităţi, inovatori, « conservatori de stil », personaje de stafaj, creatori de « fundaluri ». Apoi, prin perpetuarea, de la o ediţie la alta, a unei liste de nume relativ identice, constatarea ratei de evoluţie stilistică personală şi, implicit, posibilitatea de alcătuire a unei istorii *ad usum delphini*. Laborator al ambiţiilor sculpturale majore, plastica mică este şi un teren de încercare pentru o posibilă diagnoză asupra sculpturii româneşti actuale.

În sfîrşit, diagnoza este dublată, firesc, şi de şansa prognozei. Aşa cum se prezintă, la ultimele ediţii, salonul de sculptură mică, apare — în cîmpul general de inerţii şi iniţiative — o tentativă, discretă ce e drept, de radicalizare a imaginii tridimensionale. Se poate sesiza o mai mare încredere în expresia directă, în tratarea brută a materialului, o încercare de complicitate cu pictura, ale cărei viteze înnoitoare par să tenteze acum şi pe lucrătorii altor domenii.

Meritul principal în alcătuirea acestui tablou evolutiv aparţine, cred, organizatorilor. Modul subtil de a problematiza participarea inerent amorfă (prin legea numerelor mari), transformarea mizei tehnice (întreaga expoziţie pornea de la prelucrarea lemnului) într-o anchetă asupra relaţiei tehnică-expresie, selecţia inteligentă, bazată pe principiul acoperirii tuturor zonelor de interes — au dat o cotă valorică ridicată ansamblului. Comparativ cu ediţii anterioare, o observaţie care nu va surprinde, cred, pe nimeni: şansele de ratare în cazul lemnului par net inferioare celor ce apar la exprimarea în piatră sau metal. Pe de o parte, relaţia empatică a artistului/publicului de aici cu lemnul se dovedeşte a fi mai puternică; pe de alta, sensibilitatea psihoestetică a momentului agreează mai degrabă acest material — organic-visceral şi deopotrivă sever-abstract; şi, nu în ultimul rînd, în canoanele micii sculpturi, lemnul pare să evadeze mai lesne către « seriozitatea » monumentală, rămînînd adeseori, cu graţie, în teritoriul jocului.

karlen saiadian • căminul artei (etaj)

O foarte specială vetusteţe se degajă din pînzele acestui tînăr pictor armean. Atmosfera unui secol al XVIII-lea secret şi sumbru, lipsit de vaporozităţi şi graţie, pluteşte ca un fluid în jurul imaginilor. Forţa de emanaţie magnetică a picturii e, deci, incontestabilă; argumentaţia sa stilistică rămîne însă misterioasă. Ce-l determină pe un artist al acestui moment să combine în compoziţiile sale o ordonare stîngaci poussin-iană cu maniera « neagră » din eboşele lui Tiepolo, cu grisaille-urile lui Magnasco sau cu anume fundaluri incomode din opera altfel strălucitorului Guardi? Sinceritatea posomorîtă a imaginilor e pregnantă. Jocul « textualist » — absent. Karlen Saiadian îşi priveşte Armenia natală cu un ochi nocturn, aproape tragic, şi totuşi abstras din orice determinantă concretă. Ca în pictura antecitaţilor, intensitatea viziunii anulează/striveşte geograficul şi temporalul într-un efigiatic joc clar-obscur. Culorile terne, consistenţa văroasă şi porozitatea suprafeţei, lipsa perspectivei adînci, suplinită printr-o escaladare verticală a acelor « fabriche » ce populează fundalurile picturii italiene, mă trimit cu gîndul la tehnica frescei, sau, mai bine zis, la senzaţia de frescă pe care a măcinat-o vremea. Autoportretul orgolios şi scos în mod emblematic din timpul acesta figurează o fizionomie bătăioasă, ca a lui Piranesi, în tehnica melancolic-energică a efigiilor din Fayum.

Karlen Saiadian este, cred, un mediumnic ce pune în acord propriile stări cu istoria abstractă a picturii, reinventînd, fără complexe, o imagerie familiară şi totodată de un savuros sincretism exotic.

ruxandra papa, sorin papa • g.a.m.b.

O mentalitate istoristă dovedeşte şi pictura Ruxandrei Papa, lucru explicabil parţial prin faptul absolvirii de curînd a unei secţii (artă monumentală) ce oferă frecventatorilor săi practicarea asiduă a procedeelor şi viziunilor ce se succed în istoria artei europene; ca şi prin exerciţiul restaurării, care a permis o cercetare a avantajelor oferite de filtrarea imaginii în primul rînd prin « grila tehnică ». Metodologia monumentală e, altfel, eludată în favoarea celei de şevalet, lucrările orchestrînd mari spaţii teoretice la nivelul unor superficii modeste, hărăzite ambientării de interioare normal dimensionate.

https://biblioteca-digitala.ro

Zona stilistică precis determinabilă este, simptomatic, cea a unei maxime şi programatice imprecizii iconografice — suprarealismul, în varianta post-Dali, care permite alăturarea sincretică a citatelor şi aluziilor, într-o arheologie imagistică aproape impersonală. Lucrările efectuează astfel, la o parcurgere rapidă, recapitulări ale naturilor statice flamando-olandeze, ale viziunilor axonometrice impuse de un De Chirico, ale personajelor toledane exfoliate de lumină (El Greco) sau a gnomilor vag situaţi simbolic pe care, mai recent, Ştefan Câlţia îi extrage din grotescul picturii Ţărilor de Jos. Pe suprafaţa aceluiaşi detaliu se aglomerează aluzii şi citate, unificate prin tehnica glasiului, care oferă transparenţă şi strălucire, o liniştire a contrastelor. Sursa luministică razantă, unidirecţională, prezenţa umană minimă, orizonturile coborîte, relaţia obscură dintre peisaj şi arhitectură, intensitatea onirică a cromaticii şi hiperrealitatea volumetriei sînt cîteva procedee ce asigură eficacitatea acestor lucrări executate într-o egală, aproape matematică, stare de spirit.

Sorin Papa atacă, în zona dificil statutabilă a designului nostru, domeniul şi mai greu de acoperit al mobilierului «de autor». Fie şi numai la nivelul intenţionalităţii, această opţiune e mai mult decît lăudabilă. Sfera morfologică a obiectelor este şi ea aşezată pe terenul mişcător al extremei ambiguităţi — combinarea aluziilor căpătînd, de această dată, numele, iritant pentru unii, de post-modernism.

Un post-modernism, mă grăbesc să adaug, de ultimă factură, adică evident clasicizant, evitînd şocul-cu-orice-preţ, eludarea funcţiei, violentarea consumatorului, artisticizarea. Mesele de fumoar, mobilierul pentru combine audio, «sipetele», dulapurile vitrină (unele îmi sînt cunoscute din manifestări colective anterioare celei de faţă) folosesc cu eficacitate onorabilă sticla (simplă, brună, mată), lemnul (natur, lustruit, lăcuit) şi, în zona accesoriilor, piesele metalice (îndeosebi alamă, uneori metal cromat).
Principiul stilistic este unul de arhitecturare la vedere a structurilor, de succesiune descrescîndă a densităţilor (baza mai încărcată, nivelele superioare aerate). Principiul de adăpostire-închidere, jocul convenţional al ascunderii (interior-exterior) este contrazis sistematic, rezultînd astfel obiecte uşoare, cu sugestii de transparenţă şi fragilitate niponă. Funcţia este abolită parţial în favoarea reprezentării. Dulapurile lui Sorin Papa nu vor putea conţine aglomerări inestetice, ele sînt destinate unor colecţii de obiecte frumoase, eventual ciudate. Impresia scenografică e incontestabilă. Mai puţin spectaculoase, dar mai ferm utilizabile, scaunele-fotolii exploatează o altă abilitate a autorului, confecţionarea obiectelor din piele de diverse calităţi şi «grenuri», variat patinată.

maria kopacz ● căminul artei (parter)

O senzualitate rece se deduce din aceste lucrări, în care graficiana pare a se exprima pe sine cu rezervă parcimonioasă. Dimensiunea medie (între caietul de schiţe şi «marele şevalet»), atacul ambiguu (detaliu haşurat cu nervozitate, ansamblu de o coerenţă statică), figuraţia decent deformată (siluete umane efigiatic impersonale, la graniţa notaţiei de stafaj şi a caricaturii; obiecte fanteziste şi totuşi recognoscibile în funcţionalitatea lor; peisaje abstracte unde irupe cîte un detaliu de precizie), cromatica (în mod plăcut «strepezită», cu crudităţi dar şi cu rafinamente), totul pledează pentru o impostare analitică, dar şi profund subiectivă, în faţa ofertelor existenţei.
Convenţia interioară a acestei imagerii este observarea/redarea unor pulsiuni ale realului în montaje filmice, cu gros-planuri minuţioase, cu cadraje suprapunînd fantezist fundaluri onirice şi planuri apropiate de factură «realistă», cu o compunere sincretică, menită să aşeze privitorul în situaţii melancolice. Artista se mobilizează în faţa foii albe, nu este mînată către ea de irepresibile stări conflictuale. Caroiajul ordonator (totodată grilă aplicată realităţii şi propriei libertăţi de expresie) este un leit-motiv al expoziţiei.

petre dăncilă ● hanul cu tei

Excrescenţe de aluzie organică, un haos subacvatic, recompunînd din vagi moluşte, actinii ş.a. aproximative portrete arcimboldeşti, o natură repulsivă şi aberantă (forme moi, chiar flasce, pe care nu le susţine însă suspensia în imersiune, ci propria lor concreţiune minerală), labirinturi compuse cu frenetică minuţie şi cu voluptăţi de prosector, cam aşa arată ceramica lui Petre Dăncilă. Autorul exagerează pînă la grotesc lecţia de modelaj a lui Costel Badea şi, mizînd probabil pe un temperament exploziv, compune deliruri formale, nesustinute, din păcate, de o idee clară.
Principiul alternării şocului şi liniştei, a explicitului şi misteriosului nu pare a funcţiona în cazul de faţă. Ambiţia sculpturală a lui Petre Dăncilă e evidentă (dovadă transpunerile în bronz ale unor piese cu nimic diferite de cele în gresie), dar el este în mod vădit prea ancorat în capcanele decorativului, pe care le întinde cu atîta generozitate pasta moale, aliată apoi cu focul unificator. Picturile pe sticlă, aplatizînd acelaşi tip de repertoriu morfologic, dovedesc dorinţa de constituire a unui univers personal, cu toate riscurile acestei obstinaţii.

valentin ciucă

iulia hălăucescu ● muzeul de artă, bacău

Popasul băcăuan al expoziţiei retrospective *Iulia Hălăucescu* — după succesul înregistrat la Bucureşti, Iaşi, Piatra Neamţ, Roman, Cluj-Napoca — permite constatarea că acuarela se bucură de o amplă şi eficientă audienţă. Ea nu este desigur o tehnică minoră, aşa cum s-a mai insinuat, uneori, printre artişti şi chiar în rîndul publicului. În fond, se ştie, nu tehnica, oricare ar fi, face un artist mare, ci doar modul cum acesta se slujeşte de ea.
În cazul Iuliei Hălăucescu, acuarela — o autentică vocaţie — păstrîndu-şi toate atributele specifice: spontaneitate, transparenţă, lirism etc. îşi adaugă o alta: picturalitatea. Nu e vorba de o formulare cu pretenţii de paradox critic, ci de o realitate nemijlocită. Acest efect, deşi constituie o intenţie prealabilă, se explică prin controlul permanent asupra felului cum se distribuie pigmentul colorat pe suprafaţă. În plus, contururi ferm trasate delimitează formele şi planurile astfel încît imaginea devine independentă de capriciile şi imprevizibilul hazardului. Ea ne apare ca rod al unei inteligenţe artistice îndelung exersată într-un domeniu unde predomină vagul, aluzivul.
Ar mai fi de adăugat şi faptul că există o concordanţă aproape perfectă între motivele ilustrate de aceste acuarele şi formula grafică propriu-zisă. Forţa comunicării artistice s-ar diminua desigur dacă în locul viziunilor ample, de sugestie monumentală, s-ar limita doar la efectele eclatante ale detaliului sau formelor miniaturale, evanescente. Iulia Hălăucescu, atît de ataşată de imaginea eroică a constructorilor de baraje şi a energeticienilor, pare a fi devenit totodată şi monograful exclusiv al temei. *Coloşii de la Bicaz*, *Amfiteatrele Bicazului*, *Uzina de la Stejaru* ş.a. dar şi, mai nou, *Hidrocentrala de la Porţile de Fier*, *Orşova nouă* sînt lucrări intrate definitiv în conştiinţa contemporanilor, asigurîndu-i artistei o prioritate absolută. O temă frecventă, însă cu o asiduitate de decenii, duce însă la epuizare prin supralicitare şi monotonie.
În dorinţa de a-şi înfăţişa şi o altă latură a creaţiei, Iulia Hălăucescu a inclus în selecţia expoziţională şi alte imagini din ciclurile tematice: *Legende vechi şi noi pe Valea Bistriţei*, *Oraşul de ieri şi de azi*, precum şi suita de metafore plastice iscate din întîlnirea cu universul filosofic şi poetic al lui Lucian Blaga. Iulia Hălăucescu rămîne, neîndoielnic, o acuarelistă de temperament, fascinată de realitatea imediată dar şi de lumea universului poetic.

tabăra de la agafton 1988, ● galeriile luchian botoşani

Longevitatea taberei de la Agafton subliniază coincidenţa dintre o iniţiativă culturală impusă de nivelul şi exigenţele spirituale ale locurilor şi opţiunea individuală a unor artişti legaţi într-un fel sau altul de spaţiul botoşenean.
În cei 11 ani de cînd fiinţează Tabăra de la Agafton, în jurul pictorului Constantin Piliuţă s-au strîns creatori din generaţii diferite. Numitorul comun îl constituie dorinţa fiecăruia de a contribui la conturarea plastică a unei ideale monografii sentimentale. Formulele stilistice, tehnicile, atitudinile faţă de natură sînt dintre cele mai felurite. Şi totuşi, o stare de jubilaţie în relaţia cu natura, fastul ei cromatic determină aproape întotdeauna rezolvări incitante.
Unii intră în jocul impresionist al luminii, alţii se detaşează şi-i opun un model mental îndelung elaborat. Şi într-un caz şi în celălalt rezultă însă ipoteze sensibile asupra unui loc devenit, prin artă, topos.
Constantin Piliuţă se dovedeşte a fi şi acum captivat de dominanta intelectivă a peisajului căreia îi află în permanenţă un corespondent afectiv. *Primăvara*, *Primăvara la Agafton* sînt opere exemplare pentru comportamentul artistului atras de ideea «peisaj-stare de spirit». Mai detaşat în raport cu motivul pictural imediat, Marius Cilievici exprimă o deplasare a discursului către sinteza cromatică aptă să renunţe, aproape cu totul, la tranzitoriu şi accidental. Imaginea se constituie prin succesive cristalizări cromatice plasate în proximitatea monocromaticului şi păstrează doar vagi sugestii ale formei. Pictorul cultivă o autentică retorică a absenţei, limbajul plastic înlesnindu-i predispoziţia spre discreţie şi solilocviu.
Cu aceeaşi rigoare compoziţională şi emoţionantă profesionalitate, Traian Brădean readuce în discuţie tradiţiile auguste ale colorismului românesc fără a ignora nici măcar o clipă virtuţile expresive ale desenului. Întotdeauna lucrările sale au o remarcabilă putere de seducţie prin «cantitatea calitativă» a fiorului vital ce le animă. O atitudine similară întîlnim şi în cazul altor artişti, grefată, fireşte, pe alte mijloace de expresie şi de individualizare a viziunii. Identici oarecum prin motiv, ei sînt diferiţi prin expresie. Angela Popa Brădean, Aurel Nedel, Gheorghe Constantin, Augustin Costinescu, Benone Şuvăilă, Dan Cristian Popescu, Ştefan Găvenea nuanţează un ansamblu expoziţional remarcabil prin diversitate şi valoare. Cei doi tineri artişti din Botoşani: Radu Cotişel şi Dumitru Agavriloaie, deşi s-au integrat atmosferei de tabără, vădesc încă o anume inhibaţie faţă de ceea ce constituie, în fapt, rostul ei: spirit de echipă şi de emulaţie.
Dincolo de rezultatele nemijlocite ale actualei ediţii, trebuie remarcată ideea că tabăra de la Agafton, fiind un moment de vîrf al Colocviilor «Ştefan Luchian» este, în acelaşi timp, un reper autentic al artelor vizuale româneşti contemporane.

elena uţă chelaru, ştefan buţurcă, petru petrescu, spiru vergulescu ● galeria «gh. petraşcu», tecuci

Avem a face cu o expoziţie de grup fără a ilustra în vreun fel pretenţia unui program estetic comun sau măcar orientări stilistice apropiate ori similare. Cu toate acestea, ansamblul sugerează o anumită complementaritate la nivelul atitudinii în faţa motivului pictural. Altfel spus, se poate identifica o aceeaşi priză la real, chiar dacă unul o face prin rememorare afectivă iar altul prin descripţie şi decorativism.
Ceea ce mi se pare demn de remarcat ţine de efectul cultural al unei asemenea iniţiative. Reacţia pozitivă, entuziastă chiar a localnicilor, vădeşte faptul că experienţe de acest gen trebuie repetate aici, dar şi în alte mici localităţi, unde nu fiinţează filiale ale U.A.P. sau cenacluri ale acestei uniuni. Asemenea expoziţii de grup au rolul de a produce autentice secţiuni nu numai în atelierul de creaţie al unor artişti dar, prin extensie, în arealul artei plastice româneşti de azi.
Pe simezele din Tecuci expozanţii şi-au prezentat lucrări mai vechi sau mai noi, reprezentative pentru creaţia lor în general şi edificatoare asupra momentului de faţă. Astfel, *Elena Uţă Chelaru* se dovedeşte consecvent preocupată de arhitectura subtilă a imaginii, alternînd elanurile fove specifice peisajelor mediteraneene cu poezia romantic-misterioasă a catedralelor pariziene. Ritmica amplă a formelor, sugerînd fraza muzicală wagneriană, exprimă cu elocvenţă datele unei personalităţi artistice care ne convinge, pe zi ce trece, că rigoarea nu exclude farmecul imaginii, după cum poezia nu diminuează ideea de construcţie compoziţională.
Cu o aceeaşi pasiune şi fervoare a gestului pictural, *Ştefan Buţurcă* instituie observaţia că inepuizabila lecţie a naturii te poate conduce către natura lucrurilor. De aceea, tratînd peisajul ca portret, pictorul are acces în zonele de reflexivitate metafizică, chiar dacă îl caraterizează o permanentă deschidere spre rezolvările cu tentă antropomorfă. Colorist vivace, stăpîn pe subtilităţile de meşteşug, el surprinde cu acuitate spiritul locului. Mai ales atunci cînd poate fi identificat cu imaginea unui autoportret.
Modern prin sintetismul liniei şi simbolica rafinată a metaforei plastice, *Petru Petrescu* vădeşte o neistovită dorinţă de a redescoperi valorile artistice ale unui trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat într-o atitudine cu sens recuperator. Astfel plastica neolitică devine motivul predilect de interpretare formal-cromatică, noua imagine obţinută păstrînd doar vag datele primare ale observaţiei. Stilizările succe-

https://biblioteca-digitala.ro

sive elimină complet detaliul în beneficiul sugestivității ansamblului, gravurile ilustrînd o veritabilă arheologie afectivă.

Marcate de amprenta personalității proteice a lui *Spiru Vergulescu*, peisajele abstrase de artist din mediul citadin dobîndesc, totodată, aerul ușor desuet al unor documente de epocă, fiecare casă în parte fiind portretul posibil al locatarilor ei. Observator sagace al spectacolului străzii, Spiru Vergulescu este, fără îndoială, un pictor al impresiei directe, filtrată însă de o cultură și inteligență artistică desăvîrșite.

cătălin davidescu

atelier 35 ● craiova

Sub acest generic simplu dar nu lipsit de sugestie, a fost vernisată în luna octombrie, la Galeriile « Arta », o expoziție de grup, în care tinerii plasticieni ai cenaclului au prezentat publicului mărturia ultimelor creații. Alături de cei șase reprezentanți ai Atelierului 35, pe simeză au fost prezenți, ca invitați, trei colegi de breaslă: Grigorian Rusu, Marcel Voinea și Mircea Alexi care, prin arbitrarul elementului biografic, au depășit, nu cu mult timp în urmă, limita de vîrstă prevăzută pentru acest cenaclu. Am considerat nejustificată o tranșantă departajare, expozanți-invitați, cu atît mai mult cu cît panotarea, în mod deliberat, nu favorizează un asemenea tip de selecție iar omogenitatea viziunilor plastice se reclamă sub sigla aceleiași generații '80. De aceea vom încerca, urmărind o relativă ordine a simezei, cîteva judecăți de sinteză asupra fiecăruia dintre expozanți.

Mircea Alexi își continuă stilistic seria lucrărilor prezentate la expoziția personală de anul trecut. O evidentă înclinație spre urmărirea formei este adesea supusă deliberat unui proces de abstractizare, iar universul creat, deși păstrează elemente de recuzită suprarealistă (femeia-rac), se înscrie în descendența de calitate a Conceptualismului. Acest spațiu pictural, conturat la intersecția unei continue dualități — de compunere și de dizolvare a formei — se realizează, datorită fluidității unor tușe scurte, juxtapuse, ce leagă între ele formele, într-o armonioasă contopire. O pensulație viguroasă, în alternanță cu pete de culoare, susține, în tonalități în general calde de ocru și brun, nota de lirism a ansamblului.

Apropiat ca tip de gîndire plastică, Marcel Voinea își conturează sculpturile pe aceleași coordonate ale oniricului. Personajele sale aduc adesea o notă de umor și chiar de discretă ironie. El își continuă acum seria portretelor și compozițiilor în cadrul statutat de aparițiile sale anterioare, cu aceleași remarcabile rezultate în planul expresivității.

Ronde-bosse-urile, susținute într-un modeleu plin de sensibilitate, denotă harul special al artistului pentru sculptură, demonstrînd totodată mereu înnoitoarea imagine a formei clasice.

O afinitate marcantă a formei domină și lucrările graficienei Alina Roșca. Înclinația sa structurală spre lirism se conjugă fericit cu motivul ales — punerea în imagine a unor poezii de Marin Sorescu. Căutarea motivului în spațiul livresc este, de altfel, o mai veche preocupare a artistei (vezi ciclul « Codin » — după Panait Istrati, ciclul « Casa bunicii »), introspecția acestui spațiu oferindu-i pretextul unor subtile percepții plastice.

Sorin Novac își construiește universul pe un alt tip de sondare a realității. Cedînd demonului cultural, din dorința de a contura într-o formulă cît mai sintetică personalitatea artistului, l-am încadra unui expresionism-ludic. Aceasta deoarece, continuîndu-și seria compozițiilor cu personaje-păpuși, se simte acum o mai accentuată preferință pentru elementul burlesc. Respirînd într-un spațiu al violențelor cromatice, unde griurile sînt catalizate în jurul unor pete de roșu permanent, lucrările sale se supun unui intens exercițiu imaginativ, scenografia spațiului pictural jucînd aici un rol major. În lucrările de mici dimensiuni se face simțită o nouă tendință de revenire la peisajele sale « românești » din perioada debutului (grupate în ciclurile *Sat* și *Anotimpuri*), păstrînd însă, întreg, cîștigul experiențelor parcurse.

După ce a « ars » mai multe etape de clarificare, Mircea Novac se fixează acum pe coordonatele originale ale unui realism netradiționalist. Ultimul său ciclu, intitulat *Eroi*, este realizat într-o ambianță cromatică rafinată ce-i trădează, discret, afinitățile spirituale cu arta vechilor meșteri iconari. De altfel, axul în jurul căruia gravitează încă de la debut întreaga sa viziune plastică este ideea de *Sacrificiu* — ca « dat » necesar oricărui act autentic de creație, ca o condiție firească a creatorului în fața lumii. Așadar, noua sa « așezare » în pictură este mai curînd o « schimbare la față », într-un parcurs de o exemplară constanță și coerență.

Lucrările de grafică expuse de Grigorian Rusu se constituie într-un spațiu vizual care, formal, ar putea fi așezat sub semnul tașismului. Un gestualism brut din care, deliberat, au fost eliminate obsesiile calofile, anecdota și orice formă de senzualism în favoarea unui spațiu plastic « pur », transpus în imagine prin eliberarea dinamică a unor energii temperamentale, definesc universul plastic al acestui creator care, distrugînd conștient ficțiunea artei, face un gest de cunoaștere, recuperînd în fapt adevărul ei.

Într-o evidentă ascensiune calitativă sînt lucrările Gheorghiței Rusu. Evoluînd pe linia unor determinări plastice, constant aceleași (natura moartă și uneori peisajul), artista mizează mai puțin pe forța sugestivă a cromaticii, deși materia picturală are în continuare o funcție distinct poetică, accentul fiind pus acum pe recuperarea formei ca semn ce încifrează o posibilă alegorie a condiției umane.

Cele mai tinere membre ale cenaclului sînt Rodica Pădurețu — graficiană și Rodica Bîrsan — tapiserie. Prima este prezentă cu o lucrare *Arhitectură*, în care rapelurile culturale (Piranesi, Chirnoagă) nu sînt îndeajuns distilate și nici susținute în plan compozițional sau al expresivității. Cea de-a doua, polarizînd drept motiv central al imprimeului textil expus, semnul frunzei, încearcă, cuminte, într-o cromatică ternă, să sugereze una dintre multiplele metamorfoze ale acestui motiv atît de des frecventate de la covoarele oltenești încoace.

Căutările celor două artiste sînt deocamdată tatonări firești pe drumul clarificării propriei personalități, pe care o dorim cît mai apropiată.

corina popa

mihaela modâlcă ● galeria « victoria », brașov

Expoziție de debut, această manifestare a oferit publicului rezultatul muncii și căutărilor ei din cei trei ani ce s-au scurs de la terminarea Institutului de Arte Plastice, secția pictură, clasa profesorului Grigore Vasile.

Picturile Mihaelei Modâlcă punctează, cu claritate, drumul și direcțiile explorate de tînăra artistă în acești ani relevînd, totodată, febrilitatea căutărilor, ardența dialogului cu realitatea înconjurătoare și cu cea a artei contemporane. Pornind de la imagini de un realism sintetic ca cele de la diplomă (Maci), dar de o forță cromatică ce atinge intensități quasi expresioniste, tînăra artistă relevă, totodată, și opțiunile sale lirice (Naturi statice, Crini), pînze caracterizate de subtile și rafinate acorduri tonale sau complementare.

Peisajul — temă predilectă a expoziției, chiar dacă evocă dramatismul aspru al unei zone subcarpatice sau marine — marchează de fapt o atitudine tot mai autonomă față de realitatea obiectivă, nevoia de a părăsi frumusețea cromatică a motivului pentru a-i descoperi acestuia, în spatele aparențelor, structura, ce devine pattern-ul compozițional al acestor tablouri (Terra I, II, Tărîm), pictate într-o cromatică austeră, prevalent monocromă, ce evidențiază nu pitorescul, ci frumusețea logică structivă a fragmentului de realitate evocat. Figuratismul se convertește în abstract într-o largă serie de tablouri și în toată grafica acestei expoziții — imaginile și titlurile ce le însoțesc (Dinamica, Armonia, Metamorfoze...) — denotă drumul conștient și voit spre o viziune abstractă.

Alcătuiri cromatice (Dinamică, Armonie) evocă stări lirice; structuri tensionate, pulsatile degajă o forță concentrată, iar expresionismul abstract al cîtorva pînze aduc un dramatism sonor, ce întregește gama de ipostaze abstracte ale demersului plastic pe care s-a angajat Mihaela Modâlcă.

Împletire de lirism și dramatism, de gingășie și forță, pictura și grafica acestei expoziții conturează personalitatea tonică, de coloratură romantică a acestei tinere creatoare.

Această etalare sinceră de etape, căutări și opțiuni stilistice, este dominată de forța viguroasă a tinereții, de nevoia de comunicare și de efortul de a găsi adecvare între gînd și formă, de dorința de a oferi prin pictură propria imagine despre lume printr-un limbaj plastic personal, împlinit treptat printr-o creștere interioară, ce asigură închegarea unui discurs plastic coerent — începutul unei autentice creații artistice.

În peisajul picturii tinere românești, caracterizat de o diversitate de expresii plastice și tendințe stilistice, dublate adesea de semnificative împliniri stilistice de calitate, oricărui debutant îi revine o serioasă responsabilitate profesională și morală. Mihaela Modâlcă și-a asumat această responsabilitate și a intrat plină de încredere și posibilități în rîndul tinerilor creatori ai artei contemporane românești.

adrian-silvan ionescu

horia pușcariu ● muzeul de artă, brașov

În cadrul sărbătorilor Astra, ce au avut loc la începutul lunii decembrie în Brașov, Horia Pușcaru a deschis o expoziție de artă decorativă, cu care ocazie s-a numărat printre premianții bătrînei asociații culturale transilvane.

Obiectele de sticlă opalescente ale lui Horia Pușcariu inspiră o mare siguranță a execuției într-un material sortit eternității, dar care poate fi maleabil și blînd în mîna tînărului artist ce îl tratează ca pe o coală de hîrtie asupra căreia intervine cu foarfeca, o taie, o mototolește, o rulează în cornete sau o lipește, după dorință. O fantezie debordantă stă la baza formelor lui Horia Pușcariu. Prin fața privirii se perindă un întreg repertoriu de obiecte spațiale contorsionate, agresate, frînte, însă nu cu violență destructivă, ci cu dragoste și curiozitate de inovator pentru tot ce va rezulta din acest joc al formalului și tactilului. Ludicul pur aduce după sine decorativismul pur. Piesele obținute se compun într-un raport de reciprocitate volumetrică unde plinurile și golurile, convexitățile și concavitățile se echilibrează și se susțin cu necesitate unele pe altele.

Pentru a ne convinge că, totuși, avem de-a face cu niște piese fragile și prețioase, artistul a recurs la izolarea cîtorva exponate sub mari clopote de sticlă, creînd între ele și vizitatori acea relație de distanțare pe care numai conștiința muzeului și etichetarea cu « Noli me tangere » o poate impune. Această întoarcere spre muzeu este salutară pentru concepția unui artist atît de tînăr. De altfel, muzeul imaginar al lui Horia Pușcariu este suficient de bogat și își are locul său bine definit în procesul creației, unde el face constante referiri la curente trecute: scurgerile de sticlă incandescentă evocă suprarealismul, contrastul de alb-negru, suprematismul iar propensiunea sa spre somptuoar (prin aplicațiile de sticlă metalizată) amintesc barocul. Astfel, expoziția lui Horia Pușcariu se prezintă ca o reușită demonstrație de abordare netradițională a sticlei, ale cărei rezultate nu sînt obiectele funcționale cunoscute, ci volumele sculpturale cu mare încărcătură estetică.

marica grigorescu

corina beiu angheluță ● căminul artei (etaj)

Parcurgînd expoziția de gravură a Corinei Beiu Angheluță, ai sentimentul unei regăsiri, artista a ajuns la o deplină înțelegere cu materia pe care o lucrează, semnul cel mai distinctiv este echilibrul ce îl inspiră. În plan general domină orizontalitatea, iar în detalii simetria.

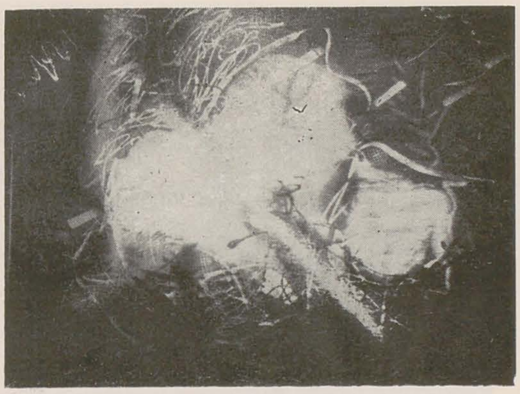
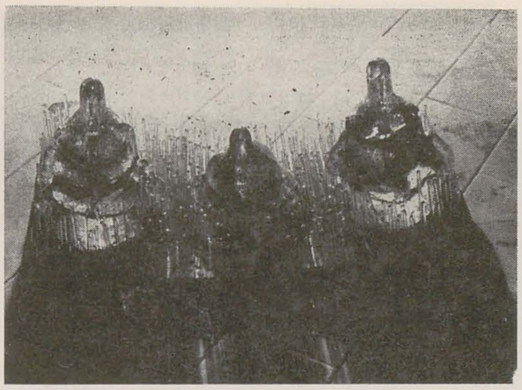
Imediat perceptibilă, dincolo de această structură echilibrată, este spațialitatea fiecărei lucrări în parte și a tuturor în ansamblu. Nici un cadru nu este mărginit, lucrările se continuă, spațiul este difuz, nu se lasă cuprins dar tinde spre o totalitate macrocosmică.

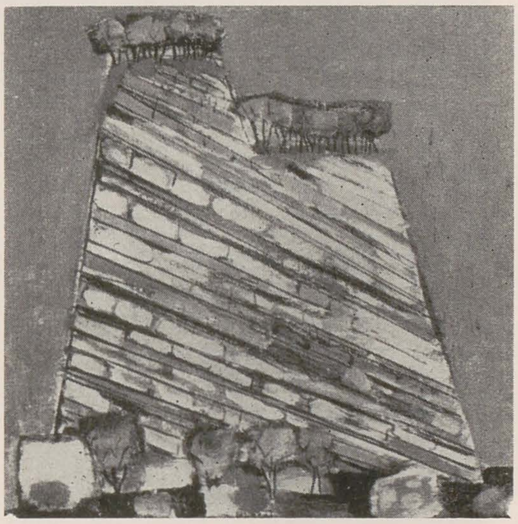
O perspectivă deschisă cuprinde în orizontul ei lumea concretă în toate reverberațiile ei cele mai intime.

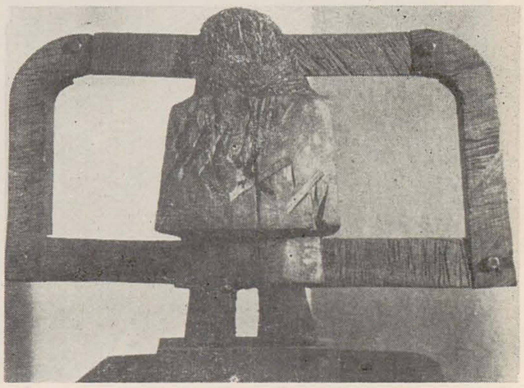
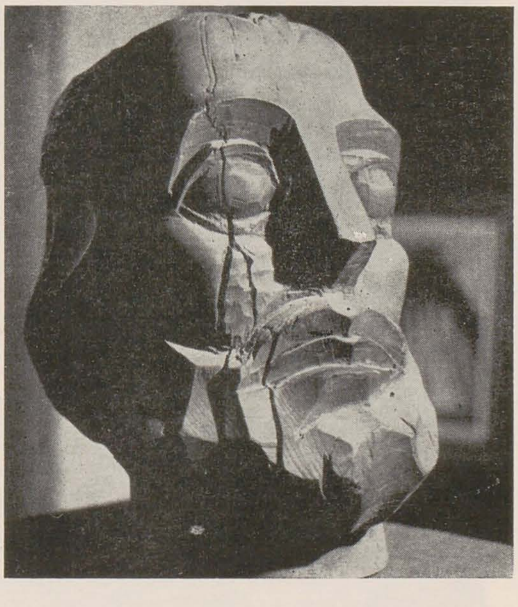
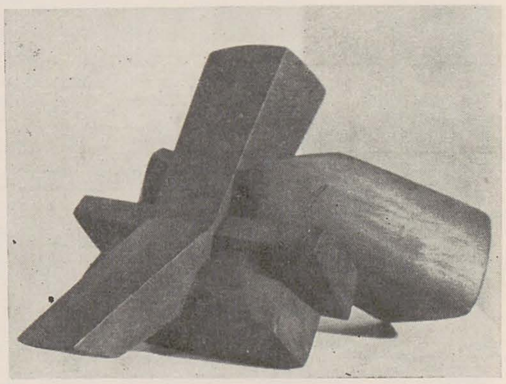
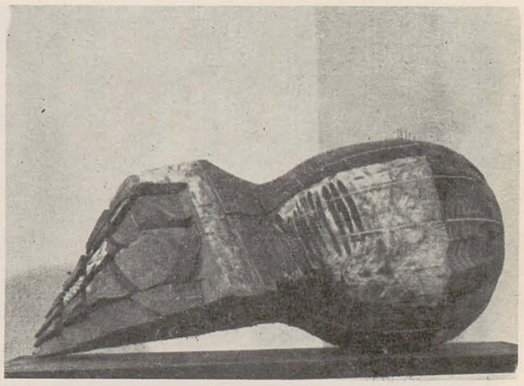
În subiect există o preferință pentru două teme conjugate: natura-atelier și atelierul-natură. În aceste spații Corina Beiu Angheluță imaginează mereu orizonturile noi, descoperă mereu, din convingerea mărturisită cu ocazia unui dialog, că lucrările cele mai simple au o bogăție de sensuri, mai mult decît lasă impresia că au la prima vedere. Totul e să știi să privești și lucrările gravoarei incită la revelarea caracterului infinitezimal al lucrurilor.

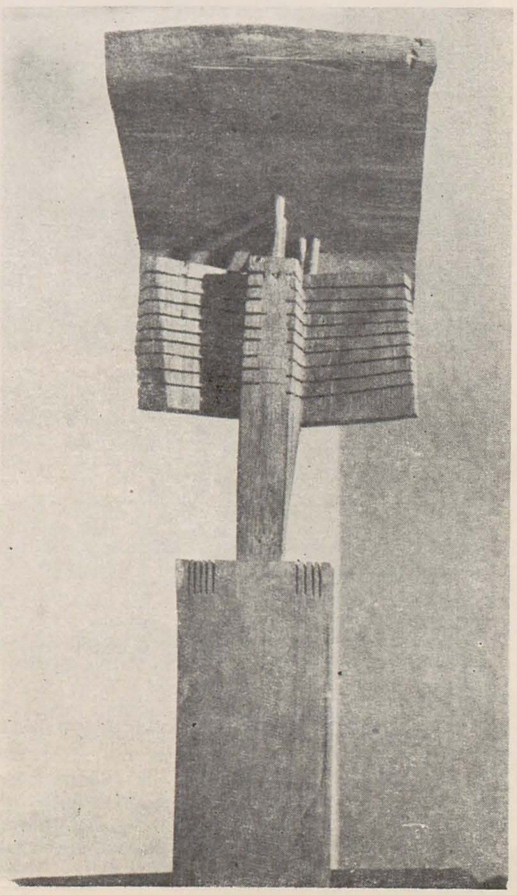
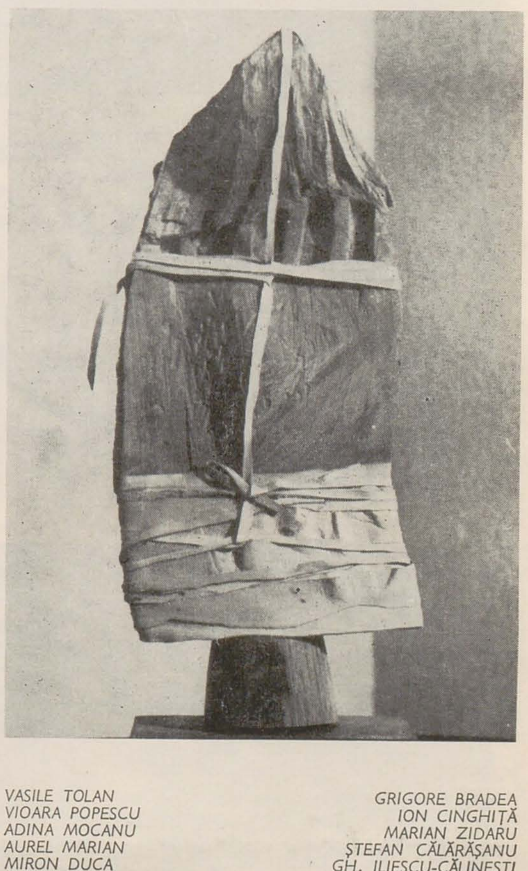
Un mediu privit nu cu obiectivitatea distantă a cercetării prin artă, ci cu implicarea lucidă filtrată afectiv. Gravurile inspiră atașamentul artistei față de subiect, dar eleganța reținută a limbajului, extrema finețe nu lasă loc unui transfer sentimental dulceag. Urmărind demersul artistic al Corinei Beiu Angheluță, asociațiile propuse sînt surprinzătoare, ca în gravura reprodusă în plină pagină a catalogului, unde un peisaj cu copaci a prins rădăcini într-o masă de atelier. Cheia este imaginarul capabil de evocări calme desfășurate într-o lectură ce se îmbogățește treptat. Insolitul este înserat în structura fragilă a fiecărei piese. El rezultă uneori din simpla suges-

https://biblioteca-digitala.ro



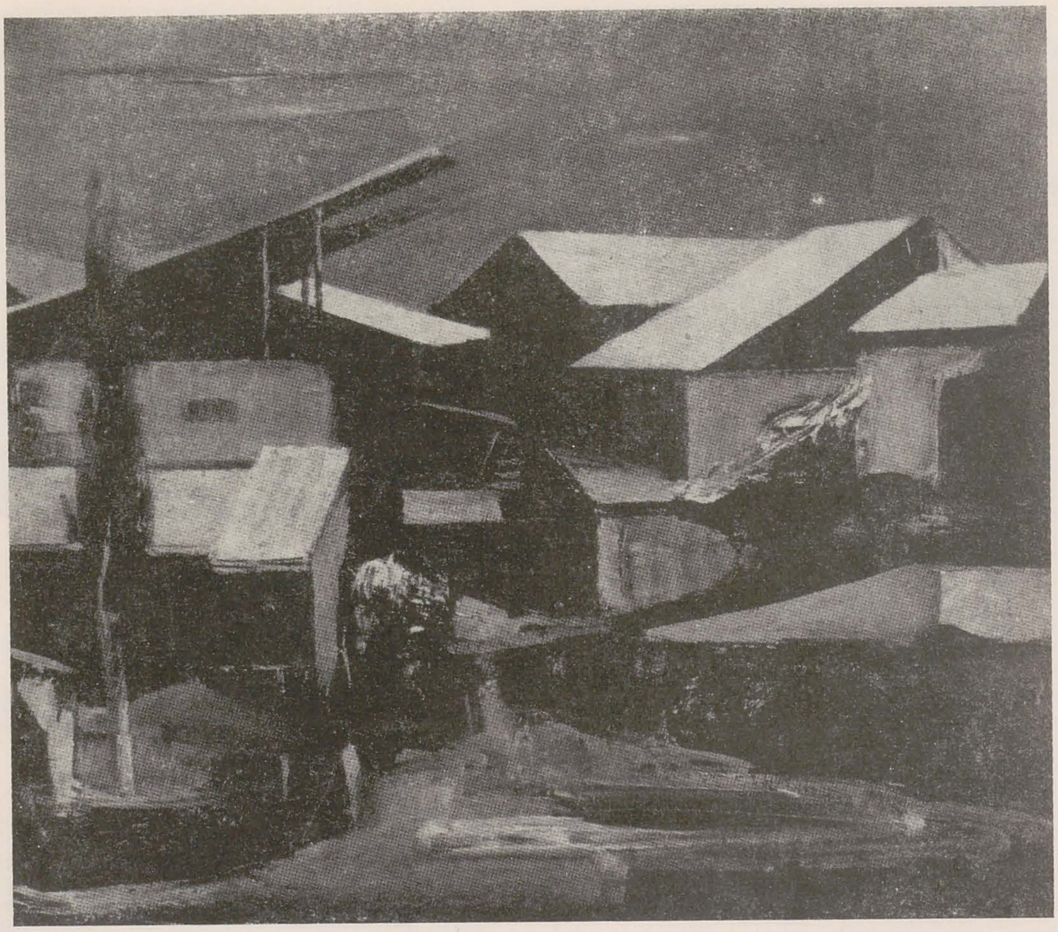
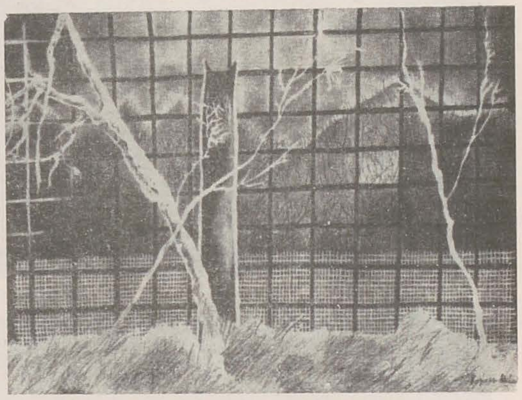





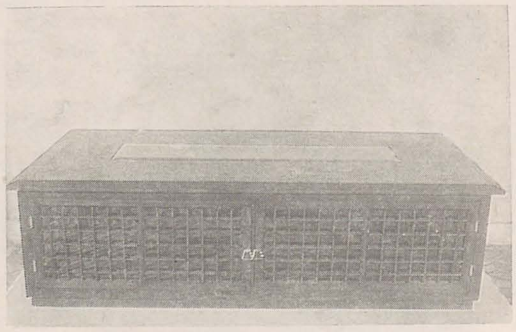



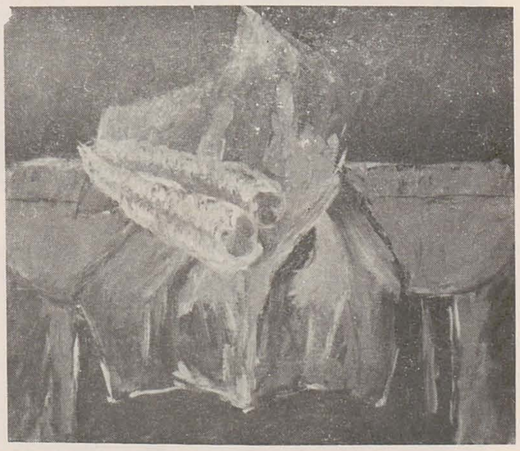
VASILE TOLAN
VIOARA POPESCU
ADINA MOCANU
AUREL MARIAN
MIRON DUCA
VICTORIA ZIDARU

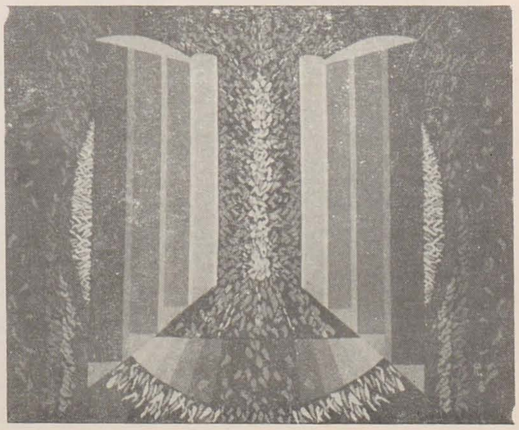
GRIGORE BRADEA
ION CINGHIȚĂ
MARIAN ZIDARU
ȘTEFAN CĂLĂRĂȘANU
GH. ILIESCU-CĂLINEȘTI
NICOLAE BĂNDĂRĂU

https://biblioteca-digitala.ro





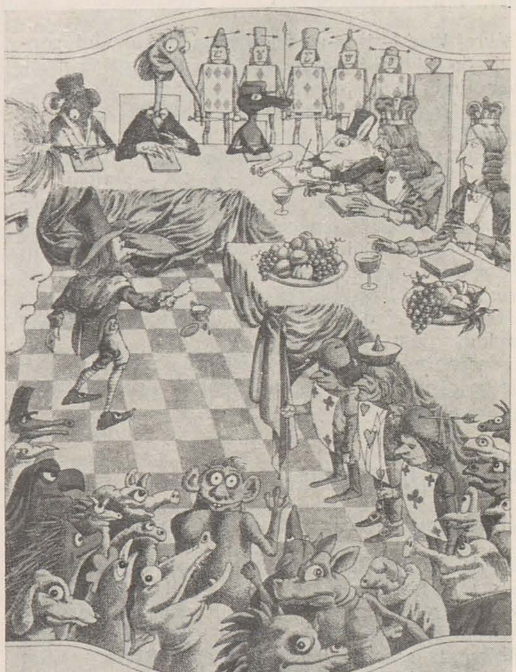


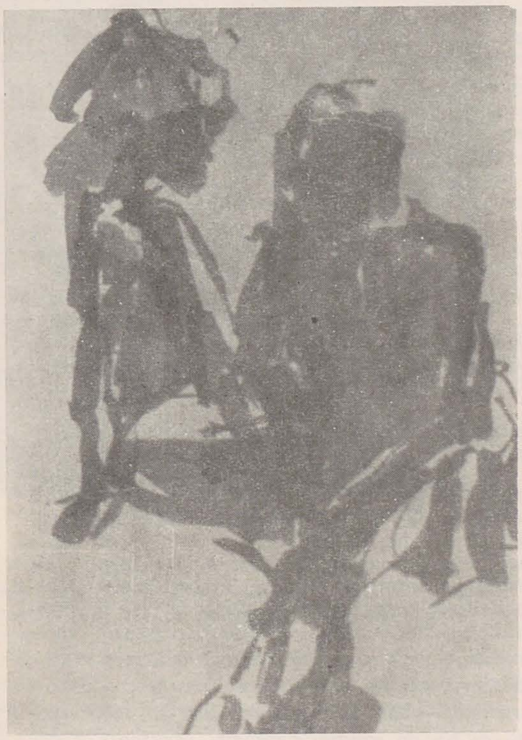
KARLEN SAIADIAN
MARIA KOPACZ
RUXANDRA PAPA
SORIN PAPA

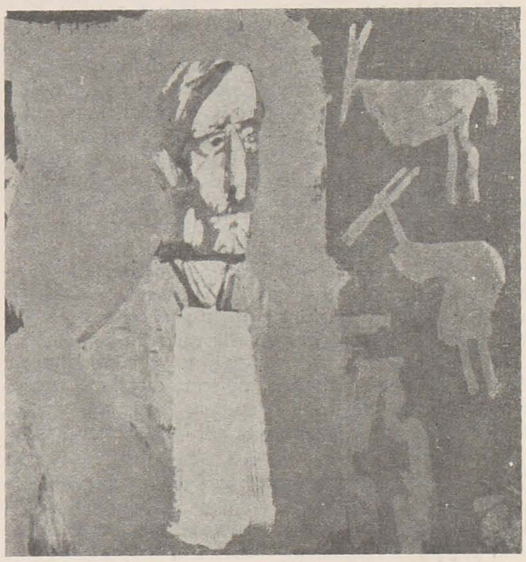
PETRE DĂNCILĂ
GRIGORIAN RUSU
ALINA ROŞCA
GHEORGHIŢĂ RUSU
MIHAELA MODÂLCĂ
CORINA BEIU ANGHELUŢĂ
LUCIA PUŞCAŞU

https://biblioteca-digitala.ro

PUȘA PÎSLARU
MIHAELA AVRAM RĂZVAN
VASILE OLAC
ELENA POP
HORIA PUȘCARIU
ILIE BOCA







ție de mișcare și ritm interior, în care sînt antrenate elementele care, în tot firescul lor, au o aliniere rigidă, monotonă.
Expresie a unor mijloace tehnice îndelung practicate de artistă, imaginile descoperă bogăție în gama de mijloace, nuanțare și rafinament în tonalitate. Nu întîmplător o serie de lucrări au o tramă de portativ și o succesiune de forme cu trimitere la compoziția muzicală.

Incizia simplă dar precisă a acului de gravură a fost mijlocul cel mai potrivit de introducerea unei lumi ce se multiplică, se regenerează pe măsură ce o privești, a unei lumi ce se ramifică, incluzînd epocile arheologice și universul imediat, avîndu-le în vedere pe amîndouă. Expoziția poate fi considerată ca un omagiu adus gravurii, ca artă de vaste posibilități, folosind contrastul de alb-negru, incizia precisă pentru antrenarea domeniului plasticului în meditația de idei, precum și deschiderea unui dialog intim cu privitorul, prin folosirea calităților nemediate ale liniei și ale laviului.

carmen popescu

darie dup, mircea roman, octavian pîrvan, aurel vlad, sculptură și desen • hanul cu tei

O conjuncție proaspătă, în care miza premeditării nu contează — tocmai pentru firescul întîlnirii (ceea ce nu asumă însă o deplină coerență programatică) — reunește patru tineri sculptori în decorul galeriei de la Hanul cu Tei.

Efortul artiștilor s-a concentrat asupra *expresiei*, atît formal cît și intrinsec, a expresionării corpului uman. Din prima alăturare nu numai a diferitelor puncte de vedere (și abordare), dar și a patru personalități distincte, unitatea demersului global e fragmentată. Asta poate afecta eventual ansamblul în finalitatea sa, dar nu și coeziunea background-ului, afirmînd viabilitatea unui pluralism comunicațional (expresional).

1. *Darie Dup* este cel care, poate, se apropie la modul cel mai implicat de o problematică (neo)-expresionistă, uzitînd deci *expresia* ca instrument maximal de acționare. Starea comună care-i alimentează lucrările este rezultatul unei agresări voite a formei și a unei viscerale forțe de exprimare. O forță percutantă, ce intervine asupra materialului, anihilîndu-l pe de altă parte prin acțiuni de tip « brutalism ». (La care se adaugă acoperind aceste ecorșeuri, culoarea și plăcile metalice gravate.) Rezultă adesea o precaritate de aparență — vezi scoaba ce articulează membrele. De aici și gestul acestora care a lăsat liber, hibridizînd trupurile personajelor sau automatizîndu-se (consecință a exacerbării studiului), așa cum se întîmplă mai ales în desene. Segmentul separat dobîndește deplină autarhie, căpătînd o pregnantă forță semnică.

2. *Mircea Roman* — formal vorbind, sculptura lui Mircea Roman se înscrie pe linia demersului anterior. Această abordare răspunde mai degrabă unei nevoi extrinseci, autorul raportîndu-se lucid la opțiunea sa. În cazul acesta, motivația inițială ascunde o atentă elaborare conceptuală — de unde și aspectul decorativ-estetizant ce reiese din mărunțirea obsesivă a formei (și ea primind intervenții cromatice, într-o gamă mai suculentă optic). Apar astfel numeroși moduli ce articulează corpul uman, compunînd o structură fragmentară ce poate crea corelații cu o eventuală atitudine postmodernă a artistului. Din această direcție este posibil să descoperim o latură livrescă a sculpturii lui Mircea Roman, în sensul gustului pentru coexistența unor diluate conotații temporale.

Desenele reprezintă cealaltă față a unei stări aparent agresivă (a se citi = verbalizată ca atare), linia lor afirmă un anume clasicism, îmbogățit de febrilitatea impresiei.

3. *Octavian Pîrvan* — cu lucrările sale, atît de unitar concepute (sculptura se acoperă de desen, desenul se umflă încet în tridimensional), sîntem puși față în față cu un alt mod comunicațional, în care expresia a atins — cel puțin epidermic — un calm echilibru. Ne aflăm într-o lume a aparențelor liniștite, unde forma și grafismele sale au fost purificate de orice bruiaj ; o rafinare (tehnic vorbind), în care coaja ascunde revelînd (vezi transparența albului

https://biblioteca-digitala.ro

ce îmbracă suportul — un văl al Mayei). Adecvată acestei distilări repetate, reprezentarea trupului omenesc a fost redusă la semn: un semn alegorico-schematic sau, deconcertant, ready-made (manechinul din vitrină), care e învelit în straturi succesive și subtile de hîrtie, pe care se întinde un nou înveliș — cel al rețelei ce «leagă» trupul. O jalonare ideatică, epurată de conotații materiale — starea de cristal fiind întregită de oglinda pe care se așează personajul (discursul «speculativ» fiind, de altfel, infinit mai bogat).

4. *Aurel Vlad* — într-un fel abstras discursului construit de ceilalți co-expozanți, pe de o parte printr-un limbaj de o expresie net diferită, pe de alta prin utilizarea unui alt material (bronz) și (bi) dimensiunile reduse ale lucrărilor. Și nu numai atît: sculpturile sînt concepute nespecific, în conformitate cu convenția tridimensionalului — artistul lucrează cu decupaje ce compun înscrieri ale formei în formă. De aici, și necesitatea de abordare esențializată a umanului, iscînd o concretețe rarefiată, în care succesivitatea geometriilor arhetipale se structurează inefabil în multiple studii de emanație, ce ne trimit cu gîndul la filosofia unghiului de vedere (un ludic luat în serios).
Iar desenele — sînt umbra efemeră de contur proteic pe care jocul acestor geometrii îl poartă peste lucruri.

aurelia mocanu

mihaela avram răzvan • galeria eforie

Mihaela Avram Răzvan propune, prin piesele sale de creație vestimentară și accesorii din piele, un model feminin grațios pentru ceremoniile unei modernități tonice. Astfel de expoziții, elegant ambientate scenografic (arh. Marius Răzvan), aduc un nuanțat elogiu calităților trupului feminin, aproximînd un ideal din însumate încercări. Secțiunea remarcabilă de fotografii de modă, semnate de Dinu Lazăr, pare o frîntură a acestei serii infinite imagistic.
În spusă baudelairiană, moda este o deformare sublimă a naturii. Ceva din parfumul veșmîntului feminin romantic persistă în selecția propusă, începînd cu catalogul materialelor — saten, tul, catifea, dantelă, pene, flori textile — pînă la compunerea lor în stratificări de piese, jupări, dublări și rebordări de căptușeală, ori în generoasele aplicații ornamentale. O primă impresie metaforică este cea de poetică florală. Compuse de regulă după proporțiile «mini»-ului, compleurile se desfac în corola fustei pe straturi de volane sau pe jupoane, ori se strîng bufant, sau primesc ghirlande de pasmanterie perlată. Corsajul este strîmt pînă la varianta bustierei, din material cu clasă de prețiozitate, primind jabou, plastron ori fundă uriașă, complicată ca miezul unei flori tropicale. Bleser-ul destul de lung, centrează efectele plastice pe axa mediană și învelește precum o teacă de frunze.
Cromatica este strălucitoare: galben copt, carmin, turcoaz, ciclam, iar în binomul alb-negru arpegiile se produc pe scara luciului și texturilor. Linia de croi, în genere simplă, și accentele decorative urmăresc simetria posturală. Compunerea diagonală și tăieturile în unghi de frac realizează, în acest regim, un necesar contrapunct.
Pe aceeași linie metaforică de citire, poșetele semnate de Mihaela Avram Răzvan — cu decupaj insolit pe sectoare de cerc, cu rol de pată cromatică în compoziția siluetei — încapsulează eleganța și simplitatea unei fruct. Remarcăm, în sfîrșit, ambientul expoziției, ca scenografie izbutită a unei reverii caldă cromatic și parfumat romantică.

mihai ispir

vasile olac • galeria «arta», bacău

De aproape un deceniu, *Vasile Olac* se adresează, amuzat și grav, sensibil și cu humor, copiilor. Desigur, nu numai lor. Dar lor în primul rînd. Pentru el, pătrunderea în psihologia vîrstei mici, pe care o realizează spectaculos și eficace, e o aventură ispititoare și un test infailibil al vocației grafice. Căci micul cititor de imagini este, constată Vasile Olac, criticul cel mai dezinhibat și acerb al acestora. Nu-i scapă nici o intenție nedusă pînă la capăt, nici o nuanță, nici o deviere de la naturalețea povestirii menite să-i capteze interesul, și atunci cînd descoperă minime inadvertențe, cîteodată greu de ocolit, renunță pur și simplu la lectură.
Or, din acest unghi, popularitatea ilustrațiilor lui Vasile Olac îl recomandă de la sine pe grafician ca pe un prodigios interlocutor cu publicul său aparte. Olac se adresează perspicace, nu atît unei senzivități elementare, ci în primul rînd inteligenței copilului. El pare a porni de la paradoxul că extremul rafinament întîlnește extrema ingenuitate. Desenul său e lipsit de frustețea nediferențiat și aprioric atribuită, uneori, ilustrării poveștilor; e, dimpotrivă, un desen cultivat, croit din stilizări delicate, plin de idei, ocolind cu grijă orice stridență. Este, probabil, și explicația afinităților lui Olac față de basmul cult: frații Grimm sau Lewis Caroll se numără printre autorii pentru care el a desenat cu cea mai autentică plăcere.
Să adăugăm că rafinamentul nu e numai de concepție, ci și de stil. Olac își gîndește fiecare carte ca pe un «obiect» arhitectonic, pînă la vinietă și literă, plecînd de la o documentare de anvergură în funcție de textul avut în atenție, sau de lumea pe care el însuși își propune să o creeze. Nu e surprinzător, astfel că în «Ciuboțelele ogarului» întîlnim ecouri din personajele unor cunoscute desene animate, în «Tom Sawyer», din grafica americană de veac XIX, iar în «Dumbrava minunată» din Moritz von Schwind ori din prerafaeliți; că asocierea textului și imaginii, în cazul proiectelor pentru poeziile lui Anton Pann amintește de copertile lui William Morris, sau că dulapul prin care Alice pătrunde în Țara Minunilor capătă aspectul unei anamorfoze manieriste. Neîndoielnic, nu e vorba de citate stilistice, dar de parafraze ce introduc discret pe copil într-un tărîm al culturii vizuale unde adultul se poate regăsi la rîndu-i. Și dacă există, la Vasile Olac, un *alter ego* al fabulatorului minuțios de feerii calme, pe acesta îl putem găsi în autorul unor nervoase crochiuri de expresie, sau unor peisaje-studiu executate în felurite moduri grafice (pastel, acuarelă și cărbune etc.), exemple de concizie spontană și totodată puncte de plecare neașteptate spre desenul de carte.
Specializat pe un domeniu grafic aparent restrîns, dar în fapt, de o puțin bănuită complexitate, Vasile Olac știe să-i asimileze cu grație legile riguroase în texturile viziunilor sale, cordiale și fantaste deopotrivă.

gheorghe vida

elena pop • galeria de artă, suceava

O expoziție de debut, dovedind o fructuoasă asimilare a unei tradiții picturale și iconografice, definitorii pentru liniile de dezvoltare ale unui figurativ discret, solid și armonios edificat. Naturi statice, peisaje (se remarcă cele de la Voineasa), scene de tîrg sau interioare, reușesc printr-o pensulație uneori nervoasă, alteori mai calmă, ca și printr-o serie de intervenții de un grafism accentuat, o reconstrucție plenară a motivului, ca și instaurarea unei atmosfere melancolice, nu lipsită de ușoare nostalgii, întreținute îndeosebi de utilizarea unor griuri în proporții adecvate. Absolventă în 1986 a Institutului de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu», clasa Vasile Blendea, Elena Pop se află deocamdată în căutarea propriei identități artistice, în perimetrul deci a unui fertil dialog cu tradiția, în care va găsi, sîntem siguri, temeiurile unei promițătoare dezvoltări originale. Aceste semne le întrevedem în pictura sa, dar mai ales în desene și laviuri, mai îndrăznețe ca factură și de o încîntătoare prospețime a viziunii.

petru drișcu

ilie boca • galeria de artă, suceava

gestul de a reveni pe meleagurile natale cu un eșantion dintr-o amplă creație artistică are, în cazul pictorului Ilie Boca, o încărcătură mai mare decît o îndreptățită valoare sentimentală.
Tensiunea reținută, «strînsă», apetența pentru distilarea realului, stăpînirea clară și exactă a mijloacelor de expresie sînt determinațiile generale ale expoziției sale. Lucrările prezentate — adevărată «selecție dintr-o selecție», dacă ne amintim ampla personală de la Dalles — aduc, pe lîngă vigoarea de acum bine cunoscută, o adîncire deliberată, o conștiință a relației complexe dintre artă și realitate. Portretele sale oferă impresia unor reconstituiri biografice dublate de o meditație asupra existenței în timp. Dovedind o întinsă cunoaștere artistică, o sensibilitate atentă la tradiția artei autohtone, lucrările lui Ilie Boca devin intens picturale prin tendința de a totaliza pe o suprafață, cum s-a observat, după o personală «tehnică a palimpsestului», prin stratificări ale memoriei, particularizări ale umanului. Panouri cu portrete încasetate, încorporate în ample suite expresioniste, oferă pictorului posibilitatea condensării dialogului realității cu existențialul. În acest raport, arta, ca termen intermediar, apare în deplinătatea ei.

Printr-o inițiativă ce a dobîndit de acum statut de obișnuință, în suita manifestărilor educaționale desfășurate anual la Suceava în cadrul unei «decade a culturii socialiste» sînt organizate, în centre de cultură și creație «Cîntarea României», în așezăminte de cultură, întreprinderi și instituții, expoziții personale ale artiștilor plastici din municipiu. Semnalăm cîteva dintre acestea:
Expoziția de tapiserie a *Luciei Pușcașu* se înscrie, în bună măsură, pe o linie tradițională, atît prin materialul expresiv colorat, în lucrări în care comunicarea se face neostentativ, discret, mizînd pe mijloacele «normale» ale genului, cît și prin coeficientul personal, ce provine în bună măsură din efectul «animației» unor accente grafice aplicate atît în tapiseriile cît și în proiectele expuse.
Pictura *Danielei Gaftea* s-ar putea defini ca un spațiu al tensiunii dintre rigoarea unui constructivism geometrizant și libertatea desfășurării gestice. Impresia de soliditate caracterizează ansamblul lucrării.
Propunîndu-și alte modalități de rezolvare a unor compoziții ce intră sub incidența «cunoscutului» plastic, *Pușa Pîslaru* își dezvoltă paleta mărindu-și scala de posibilități prin intervenții clare în construcții clare.
Expoziția lui *Virgil Parghel* este o incursiune în atelierul propriilor idei plastice, fapt ce îi conferă stabilitatea în preocupări. Compozițional, spațiile de desfășurare au vigoare; el «notează» vizibilul în tonuri pure, grafia cîștigînd în acuitate.
Expunerea lui *Ion Carp Fluerici* conține desene cu alură abreviativă, în fapt preparative, porțiuni de studiu, «prealabile» pentru compozițiile ulterioare. Ele echilibrează un «melanj» de corectitudine și sensibilitate.
În acuarelele sale, *Dumitru Rusu* glosează, prin mijloacele pe care le stăpînește, iar intenția muzicală îi reușește atunci cînd reușește să-și focalizeze accentele, cunoscutele sale accente.

anuala cenaclului uap • galeria de artă suceava

Organizată cu concursul C.J.C.E.S. «anuala 1988» a conținut 40 de lucrări semnate de 20 participanți, absentînd — din varii motive — unii artiști ce-și fixaseră un «nume» în acest climat. Centrul de interes l-a constituit pictura, la acest capitol înregistrîndu-se o serie de «plusuri» față de manifestări anterioare, precum și artele decorative — tapiserie și obiecte ce valorifică maleabilitatea sticlei. Întîlnim concepții și tratări ce amintesc — uneori prea mult — de tradiționalism, chiar și unele apariții ce țin de soluția «minimei rezistențe», dar și noi soluții individuale pentru o serie de autori ce și-au definitivat, întrucîtva, profilul (comparațiile cu sine sînt inerente în expozițiile anuale). *Ion Carp Fluerici* dovedește maturitate, forță de exprimare sobră, concretizate într-o «natură statică» bine formulată, dar și în «portrete», anunțînd o nouă etapă în evoluția pictorului.
Integrate unui univers spațial dens, «Porțile» lui *Virgil Parghel* introduc nu atît o coordonată arhetipală, ci mai curînd o tehnică executorie ce exprimă claritate, concizie. Alături de două lucrări de grafică — izbucniri gestualiste «frînate» cromatic — *Mircea Dăneasa* aduce o suită de modele «spațiale» ce fructifică fluiditatea materialului. Pictorul *Mircea Hrișcă* își reconfirmă rafinamentul cromatic. Mai bogat reprezentată este de data aceasta expresia textilă — expun trei autori — detașîndu-se lucrarea «Laudă omului» a *Luciei Pușcașu*. În acuarelele sale, parcă mai luminoase decît altădată, *Dumitru Rusu* își mărturisește atracția statornică pentru peisajul bucovinean. *Angela Bolnavu* urmărește valențe ale constructivismului și ale cercetării cromatice. Cu profesionalismul cunoscut evoluează *Eugenia Goraș-Dobre* și *Tiberiu Moruz*. Anuala '88 conturează totuși un traseu incomplet și nu întotdeauna convingător, dacă ținem seama de potențialul artistic local.

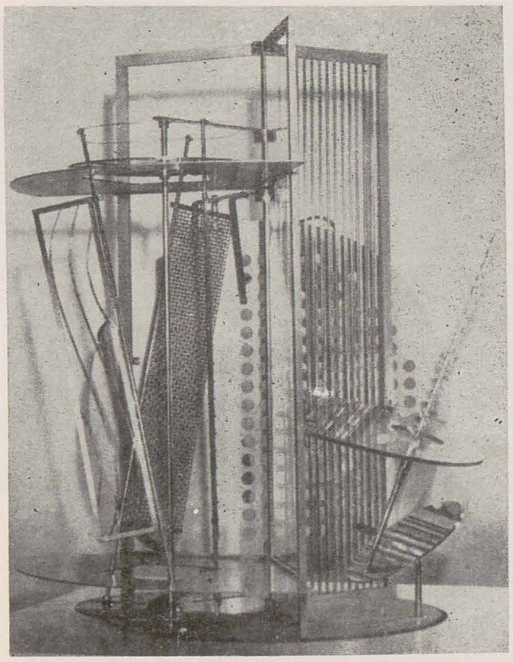
https://biblioteca-digitala.ro

meridiane

Walter-Gropius-Bau, la Berlin, a găzduit importanta expoziție « Etapele artei moderne », ce a cuprins reconstituiri mai mult sau mai puțin complete, dar totdeauna precise, ale unor expoziții care — cu toate că la început s-a rîs de ele, cînd nu au fost înjurate — au marcat evoluția artei germane în secolul nostru. O evoluție în egală măsură legată de noua gîndire și de noi cunoștințe științifice, ce au condus la inventarea de noi forme și moduri de reprezentare, ce s-au dovedit convingătoare și fructuoase. Uneori, cel puțin în aparență, arta și artiștii își devansau epoca.
Retrospectiva reconstituie, pentru perioada premergătoare primului război mondial, o expoziție a grupului « Die Brücke » din 1910, expoziția « Blaue Reiter » din 1911 și primul salon de toamnă german din 1913. Acestei prime faze ce « punea piatra inaugurală » i-a urmat, în timpul Republicii de la Weimar, o epocă de mișcări contrastante: primul « Tîrg internațional DADA » (1920 — în

Primul tîrg internațional Dada, Berlin 1920

il.), prima expoziție de artă rusă (1922) la Berlin, expoziția « Noua obiectivitate » la Mannheim și o expoziție intitulată « Film și fotografie » (1929). Arta din vremea celui de la « treilea Reich » — recent amintită prin expoziția despre « Arta degenerată » — este prezentată la Berlin sub forma cîtorva opere care par la prima vedere inofensive, dar care se dovedesc profund reacționare și burgheze. Prima « Mare expoziție a artei germane » în « Casa Artei Germane » creată de Hitler la München n-a putut să detroneze arta veritabilă.
Capitolul cel mai interesant al acestor « etape ale artei moderne » — consideră, în comentariul său Doris Schmidt — este tentativa de reconstrucție a manifestării din 1938, de la Burlington Galleries din Londra, « Exhibition of 20th Century German Art » și a expoziției « Arta germană liberă » de la Paris în același an.
Perioada de după 1945 se deschide cu prima « expoziție de artă generală germană » organizată la Dresda în 1946; urmează expoziția prezentată în 1952 la Frankfurt « Neoexpresioniștii (Quadriga) » și un extras din « a II-a documenta 59 » de la Kassel, ce prezenta pentru prima oară sub formă colectivă pictura americană. Sînt reamintite manifestări ca « Zero Berlin » (1963), « Fluxus » (1962/63), retrospectiva « Un an la Grassgörschen 35 » (1965), precum și expoziția organizată de Gary Schum — — « Televiziune I — Land Art » (1969).



MOHOLY-NAGY, Mobil din metal

În urma acordului cultural dintre Republica Democrată Germană și Republica Federală Germania, la Dessau a avut loc o expoziție cu titlul « Experiment Bauhaus », prin care Arhivele Bauhaus-ului din Berlinul de vest și-au prezentat tezaurul în în chiar casa de origine. Expoziția a durat șapte săptămîni și a cuprins 346 obiecte (printre care « Modulatorul spațiu-timp » realizat din lame de metal mobile de către Moholy Nagy — foto). Un catalog de 428 pagini, bogat ilustrat — tipărit la Kupfergraben Verlag din Berlin — a însoțit această expoziție.

La începutul anului, comentariile privitoare la o pînză, nu foarte cunoscută, a lui Murillo, au ieșit din paginile revistelor de artă; în urmă cu cîțiva ani, acestei pînze i se acordase un loc de importanță, să zicem, medie: cumpărarea ei de către Luvru fusese atunci semnalată ca un eveniment destul de obișnuit. Nici suma tranzacției nu era de natură să creeze prea multă senzație — 625.000 de dolari —, într-o vreme în care prețurile capodoperelor sînt de mult de ordinul milioanelor.
Iată, însă, că acum știrea, pierdută în 1985 în coloanele cuminți ale publicațiilor culturale, a căpătat o rezonanță neobișnuită și o culoare pe care sălile augustului muzeu nu o cunoșteau.
Ce s-a întîmplat?
Povestea începe mai de mult, într-un luxos palat de pe Coasta de Azur, unde o bătrînă bogată, Suzanne de Canson, trăia în mijlocul unei fabuloase colecții de artă pe care nu o știau decît prietenii cei mai apropiați (doamna de Canson primea foarte puține vizite) și cele cîteva tinere care, de-a lungul anilor, fuseseră angajate să-i țină companie în zilele plicticoase ce se succedau în existența unei femei care nu învățase niciodată să se bucure cu adevărat de viață și pentru care timpul devenise o copleșitoare povară. Ultima ei îngrijitoare, Joëlle Pesnel, știa însă foarte bine cum trebuie să te bucuri de viață. Se îndeletnicise cîndva cu pictura (fără succes, dar ajunsese să cunoască, oricum, valorile acestei arte) și fusese și proprietară a unui bar relativ prosper. Doamna de Canson a redactat un testament (pe care i l-a adus la cunoștință fidelei îngrijitoare), lăsînd-o pe Joëlle moștenitoare unică a întregii averi.
Tînăra moștenitoare nu a așteptat moartea bătrînei (tristul eveniment s-a produs în septembrie 1986) și a purces la vînzarea colecției. A oferit, la început, pictura lui Murillo *(Gentilom din Sevilla)* celebrei case londoneze de licitații Christie's; dar, pentru motive încă nelămurite, a retras-o și l-a convins pe unul dintre cei mai celebri avocați din Marsilia, Paul Lombard, să negocieze direct cu Luvrul. A urmat amintita tranzacție de 625.000 de dolari.
Povestea s-ar fi putut opri aici, dacă nu ar fi intervenit o doamnă, Jeanne Deschamps, sora mai mică a baroanei de Canson, care rupsese, de fapt, relațiile cu sora ei și trăia de mulți ani în Elveția. Cînd a aflat, totuși, de moartea doamnei de Canson, și-a amintit de duioasele legături de rudenie și s-a adresat tribunalului, cerînd să se afle soarta colecției și să fie recuperate toate obiectele înstrăinate. Intervenția ei a generat un șir de spectaculoase puneri sub acuzație. În iunie 1988, judecătorul Jean-Pierre Bernard a ordonat arestarea domnișoarei Pesnel și a prietenului ei Robert Boissonnet, cîndva avocatul defunctei. Erau acuzați că au ținut-o izolată pe Suzanne de Canson și că au exercitat presiuni pentru obținerea moștenirii. Apoi, în decembrie, afacerea a luat o direcție și mai dramatică: s-au emis mandate pe numele lui Lombard și al lui Pierre Rosenberg, care, în 1985, negociase achiziția pentru muzeu și, între timp, devenise curatorul șef pentru pictură al venerabilei instituții. Principalul cap de acuzare era « negocierea de bunuri furate ».
Cazul Rosenberg a stîrnit imensă senzație. « Efectul asupra muzeografilor e înspăimîntător », declară Olivier Chevrillon, directorul muzeelor din Franța: « ei se întreabă dacă vor mai putea vreodată să achiziționeze vreo lucrare de artă ». Magistratul își menține acuzația, argumentînd că Rosenberg ar fi trebuit să știe, dată fiind experiența lui de muzeograf și de istoric al artei, că *Gentilomul* aparținea colecției de Canson. Dar Chevrillon și alți specialiști se îndoiesc de justețea punctului acestuia de vedere: colecția era puțin cunoscută și, la urma urmelor, « profesia unui curator de muzeu nu implică de fel priceperea unui detectiv ».
« Afacerea Canson » poate avea, firește, repercusiuni grave. Presa, la început admiratoare a judecătorului Bernard, își exprimă acum dubiile: atît ziarele, cît și unii magistrați și ofițeri ai poliției criminale se întreabă dacă acuzațiile au temei — nu atît legal, cît logic. Unii chiar se întreabă dacă nu cumva e vorba de un « sindrom mass-media », dacă tinerii magistrați nu au ajuns la concluzia că, atacînd o personalitate bine cunoscută, își asigură celebritatea.
Oricum, enigmaticul *Gentilom din Sevilla*, pînă de curînd aproape ignorat de istoricii artei spaniole, a dobîndit o imensă popularitate. Muzeografii bătrînului Luvru nu se întreabă, însă, dacă sînt temeiuri artistice sau dacă tabloul e cu destulă certitudine autentic, pentru a putea fi expus în sălile secolului al XVII-lea spaniol. Ci dacă există temeiuri legale.

(După o corespondență de la Charlotte Rivière)

MURILLO, Gentilom din Sevilla

cea de-a XIII-a bienală internațională, brno '88

anca iorga

Cînd, în anul 1964, la Galeria Moravă din Brno s-a deschis prima Bienală de grafică utilitară, puțini ar fi fost cei care ar fi putut bănui ce importanță avea să capete această acțiune în următorul sfert de veac. Prima ediție a avut doar participare cehoslovacă. Cea de-a doua ediție a avut deja caracter internațional. A treia ediție a mărit interesul pentru expo-

https://biblioteca-digitala.ro

MIHAIL ANIKST (U.R.S.S.), Copertă de carte

nate, iar din anul 1970 manifestarea și-a orientat alternativ edițiile către două discipline: 1. afiș și grafică publicitară și 2. grafică de carte și ilustrație. Acțiunea a avut ecou internațional, fiind practic singura care se preocupă de problematica graficii utilitare. Iar din anul 1968 au devenit componente nelipsite ale bienalelor și simpozioanelor teoretice internaționale, care au trezit un deosebit interes oamenilor de specialitate. În mare măsură a contribuit la aceasta actualitatea temelor abordate, cît și alegerea vorbitorilor.

Conform statutului, cea de-a XIII-a Bienală a fost consacrată graficii de carte și ilustrației.

La începutul lunii februarie a avut loc ședința de constituire a juriului internațional, alcătuit din critici de artă și artiști plastici, a căror primă sarcină a fost să reducă numărul autorilor înscriși și a exponatelor. Din totalul de 761 înscriși din 54 de țări, juriul a selecționat 474 graficieni din 53 de țări. Apoi au început pregătirile pentru expoziție și catalog — care cuprinde datele personale și cîte o reproducere după lucrările admise ale fiecărui participant. Astfel încît cele 13 cataloage de pînă acum oferă o imagine sugestivă a evoluției graficii utilitare mondiale. În zilele de 12—14 iunie 1988 au avut loc lucrările juriului internațional. Calitatea lucrărilor a fost criteriul ce a stat la baza hotărîrilor juriului.

În 15 iunie a fost deschisă oficial cea de-a XIII-a Bienală de grafică utilitară, în trei spații destinate expunerii, pînă la 25 septembrie 1988. Orientarea către ilustrație din acest an conduce în mod obligatoriu la comparația cu ediția ultimă a Bienalei Internaționale de ilustrație de la Bratislava 1987.

Cele două manifestări internaționale (și cea de la Brno în mod special) au pus în evidență valoarea deosebită a ilustrațiilor aparținînd autorilor din țările socialiste. Faptul că medaliile de aur, de argint și de bronz au fost decernate aproape exclusiv graficienilor din aceste țări (Cehoslovacia ocupînd aici un loc de frunte) dovedește interesul constant pe care aceștia îl manifestă atît în privința conținutului, cît și a calității lucrărilor. Juriul a apreciat fantezia autorilor și talentul lor cu totul ieșit din comun, precum și nivelul înalt al realizării poligrafice.

Din acest ultim punct de vedere, s-au numărat însă printre cele mai valoroase realizările graficienilor japonezi în domeniul concepției de reviste, cataloage și cărți, în care ideea creatoare se materializează în modul cel mai fericit din punct de vedere tehnic. De altfel cîștigătorul Marelui Premiu al Bienalei, Kazumasa Nagai, a surprins și convins prin lucrările prezentate nu doar juriul, ci și marele public.

Una dintre țările în care interesul față de Bienala de la Brno este în continuă creștere este China, a cărei grafică tradițională a fost apreciată și recompensată de juriu.

Din S.U.A. a fost prezent un grupaj de lucrări vădind cele mai diverse orientări: de la grafica computerizată, ilustrația de carte și litera artistică, pînă la realizările clasice din domeniul cărților și periodicelor.

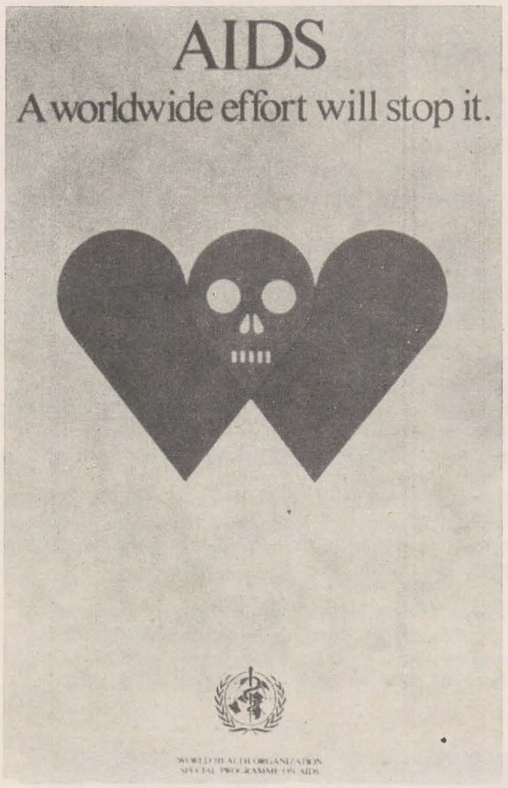
Bienala de la Brno o completează pe cea de la Bratislava, oferind ilustrației un spațiu larg de manifestare. Printre prezențele remarcate de critica de specialitate cehoslovacă, România se înscrie cu succes în peisajul grafic internațional, reprezentată fiind de Ioan Horvat-Bugnariu. Care ar fi raportul dintre ilustrația de carte și actuala evoluție a artei? Răspunsul, formulat încă din anterioarele ediții ale Bienalei, este acum întru totul justificat. Ilustrația de carte — în sensul obișnuit al termenului — este doar o altă formă a ilustrării în sensul creării formei, care își are originea în textul literar.

Ilustrația, astăzi mai mult decît oricînd, se separă de textul literar și capătă un alt sens decît cel conținut de opera scrisă.

Un bun ilustrator nu trebuie doar să repete sau să răspîndească ideile altora. El are o privire proprie, o gîndire proprie, un punct de vedere al său propriu, cărora trebuie să le adauge și puțin din simțirea sa.

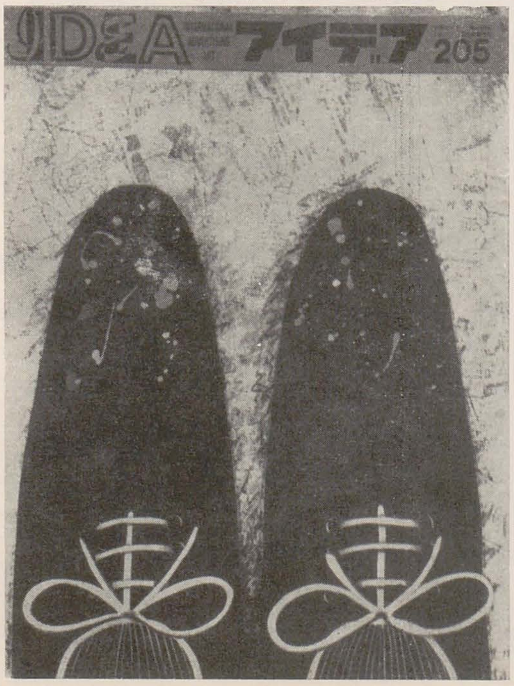
Pe lîngă interesul firesc manifestat de specialiști și de publicul larg, cea de-a XIIIa- Bienală Internațională a constituit un eveniment însemnat prin posibilitatea pe care teoreticienii și artiștii de pretutindeni au avut-o de a se exprima și, mai ales, înțelege, grație a unei arte profund umaniste.

(Text elaborat pe baza articolelor din Výtvarny Život, 10/1988)



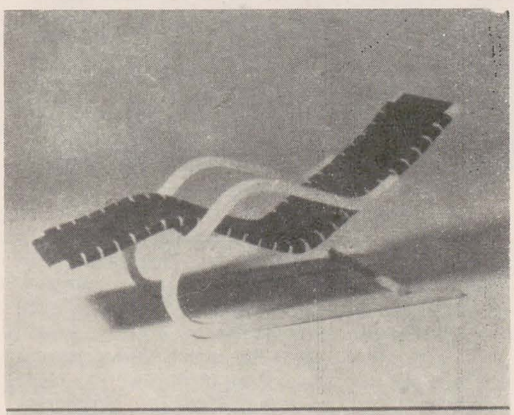
MILTON GLASER (S.U.A.), Afiș

MICHEL BOUBET (Franța), Copertă de revistă

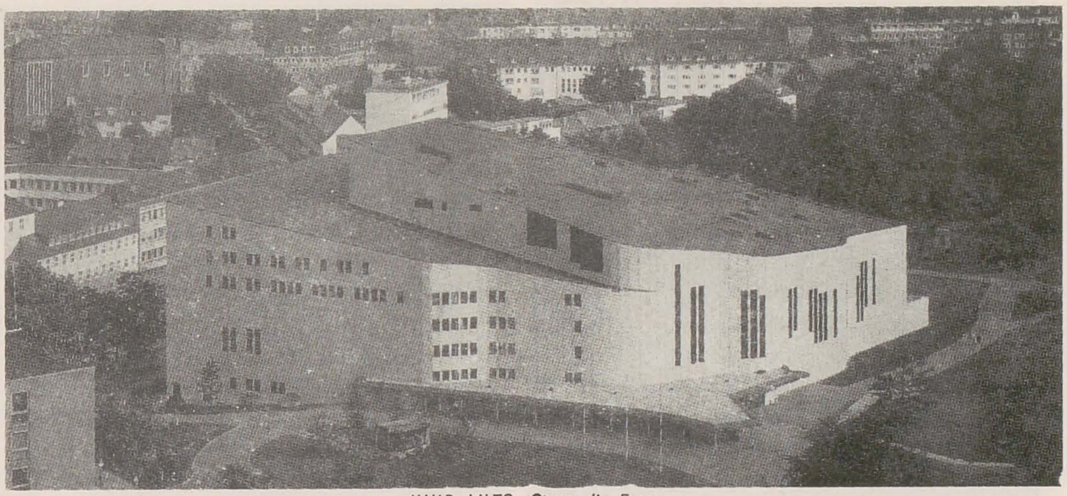


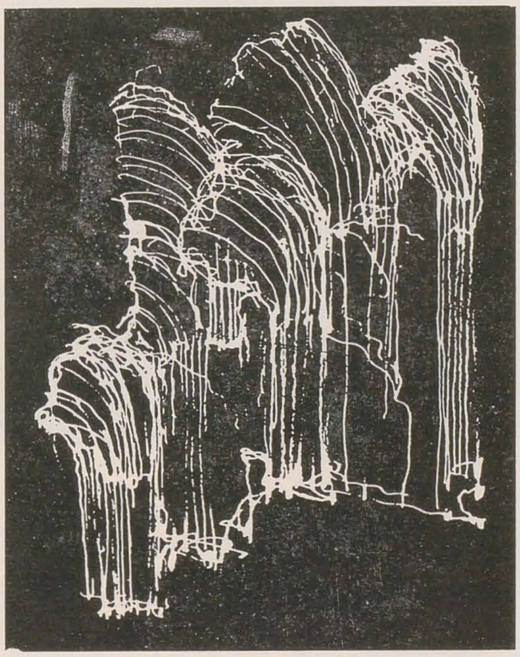
Opera din Essen, recent inaugurată (ultimul teatru de această mărime — 1125 locuri — care se va construi în R.F.G. pînă la sfîrșitul secolului) a fost proiectată de Alvar Aalto, în urma unui concurs internațional în 1959. Între proiect (modificat în două rînduri, în 1963 și 1974) și începerea lucrărilor în 1983 (la șapte ani după moartea lui Aalto) s-a scurs aproape un sfert de secol (cazul este, spun comentatorii, unic în istoria arhitecturii germane de după război). Cu «punerea în operă» a planurilor a fost însărcinat arhitectul Harald Deilmann.

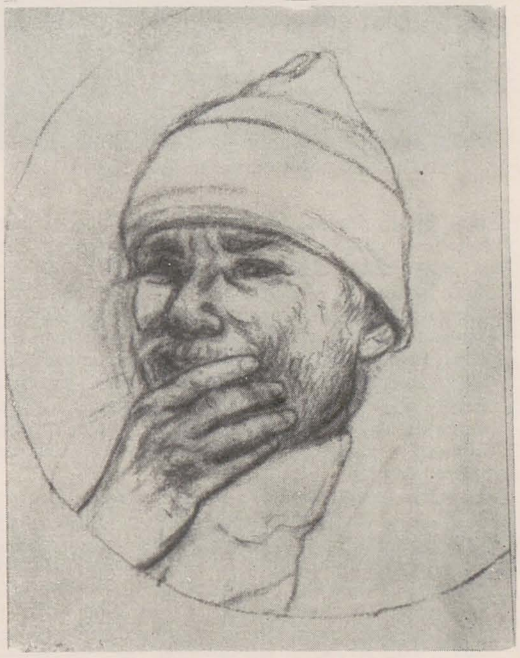
ALVAR AALTO, Șezlong, desen din 1937



https://biblioteca-digitala.ro


ALVAR AALTO, Opera din Essen


ALVAR AALTO, Opera din Essen

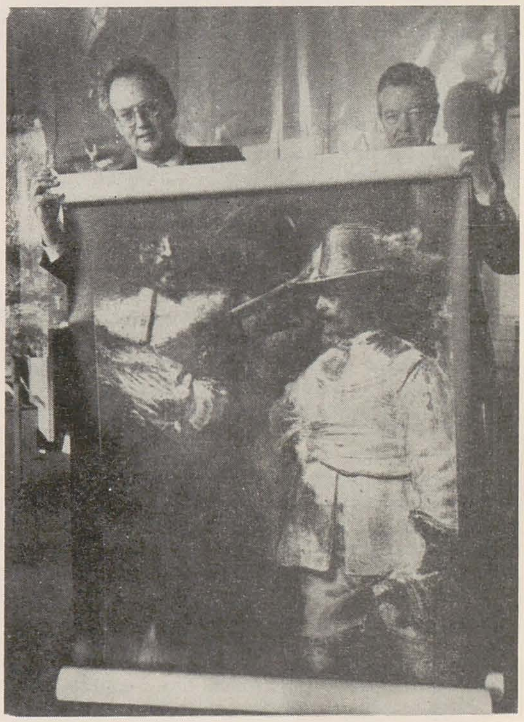

R. B. KITAJ, Autoportert

Abia deschis — prin reprezentarea « Maeștrilor cîntăreți din Nürnberg » de Wagner, afișul publicitar aparținînd cunoscutului pictor Johannes Grützke — acest teatru este deja celebrat ca un edificiu clasic. « Avem aici cel mai modern dintre muzee », spune acum intendentul operei, Manfred Schnabel. Cu ocazia inaugurării, Haus Industrieform, și ea instalată la Essen, a prezentat expoziția « Alvar Aalto, designer », cu lămpi, sticle, textile și mobile. Lucrări ca șezlongul desenat în 1937, livrabil încă și azi, demonstrează de o manieră impresionantă contribuția adusă de arhitectul finlandez la designul utilitar al secolului nostru.
Cu expoziția Aalto, Haus Industrieform — condusă de Ulrich Kern — și-a inaugurat și ea un nou sediu.

JOHN BELLANY, Autoportret

La sugestia pictorului Harry Holland, Sean Kelly — directorul artistic al Festivalului Internațional de la Bath — a organizat o expoziție itinerantă dedicată autoportretului. O idee simplă și limpede — spune Kelly — a trezit interesul artiștilor pentru o manifestare care a făcut, pînă acum, turul insulelor britanice.
Din cei 61 plasticieni cărora li s-au comandat autoportrete, numai 6 au prezentat lucrări mai vechi. Printre expozanți se numără și 11 femei. Pe lîngă lucrările unor personalități de renume mondial (David Hockney, R. B. Kitaj), interesul acestei expoziții provine atît de la artiștii care nu-și mai făcuseră autoportrete (pentru cei care cunosc producțiile artistice ale lui Eduardo Paulozzi și ale lui Anthony Caro « asemănarea cu realitatea » — presupusă de « temă » — devine o ipoteză mai neobișnuită) cît și de la un gen destul de netradițional, autoportretul tridimensional al sculptorilor (Mandy Havers « se dezbracă » de propria piele). Apar și alte semne ale umorului și autoironiei : John Bellany se autodistribuie în postura lui Giovanni Bellini, Peter Howson se autoportretizează ca ideal eroic de masculinitate, iar caricaturistul Glen Baxter, ca o grămăjoară de cartofi.

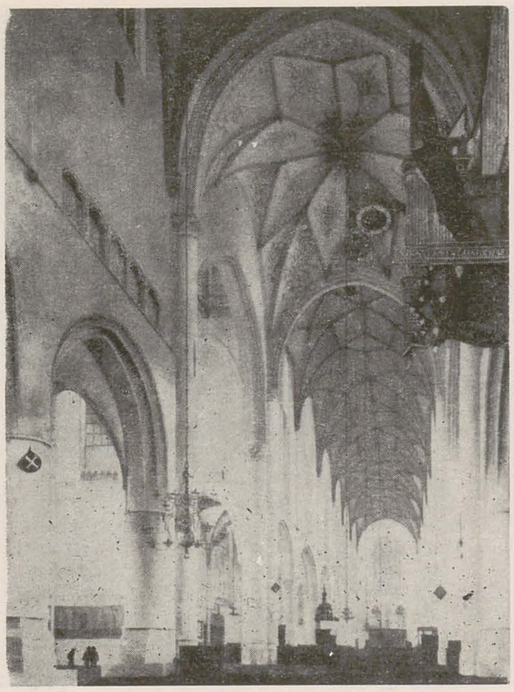
În 1968 la Amsterdam a fost lansat un important program de cercetări la care participă 5 experți. R.R.P. (Rembrandt Research Project) are ca scop stabilirea cît mai exactă, cu metode științifice, a totalității operei sale și publicarea *corpus-ului picturii lui Rembrandt*. Dacă la începutul secolului îi erau atribuite aproape 700 de picturi, după analiza riguroasă se așteaptă să « rămînă în picioare » cam 250 dintre acestea.
Primele două volume ale corpus-ului au fost publicate cuprinzînd aproape 200 lucrări din perioadele 1625—1634, dintre care 84 au fost « respinse ». În următoarele trei volume — sarcină a următorilor 15 ani — alte 300 lucrări vor fi judecate. În avanpremiera volumului III (anii 1635—1642), prevăzut pentru anul viitor — unul din membrii echipei de cercetători, Josua Bruyn a anunțat că s-a dovedit indiscutabilă autenticitatea celei mai cunoscute picturi a lui Rembrandt, « Rondul de noapte » (1642). Un caz special îl constituie tabloul « Odihnă în timpul fugii din Egipt », care și-a schimbat proprietarul, fiind vîndut ca Rembrandt, deși verdictul grupului de experți a fost că nu era un Rembrandt, dar într-o primă fază nu a ajuns și la concluzia cine era pictorul. Inițial, noul proprietar american a refuzat colaborarea, în corpus apărînd o fotografie veche de peste 50 de ani (care să se sustragă « dreptului de publicare »). Ulterior, pe baza materialelor noi, profesorul Ernst Van de Wetering a stabilit că lucrarea este de elevii lui Rembrandt, Gerard Dou și Govert Flinck, primul pictînd figurile, al doilea peisajul (apărînd și posibilitatea ca Dou să fie autorul unic al tabloului, al cărui peisaj a fost apoi repictat la cererea lui Rembrandt, toate aceste detalii fiind publicate în apendicele la volumul II, după ce cumpărătorul din Los Angeles și-a învins dezamăgirea).


REMBRANDT, Rondul de noapte, 1642 (fotografie cu raze X)

Fără îndoială, muzeele și colecționarii vor dovedi și mai multă circumspecție în achizițiile lor, bazîndu-se pe concluziile acestei echipe : pînă în prezent, Louvre și Staatliche Kunstsammlungen din Kassel au cîte 4 atribuiri care s-au dovedit false, Ermitajul 5, iar National Gallery din Londra deține recordul, cu 11 din 22 de lucrări.

După o « itinerantă » în S.U.A., artistul olandez Jan Dibbets a deschis recent o expoziție la Van Abbe Museum din Eindhoven. Istoricul de artă Gary Schwartz este autorul primei biografii a lui Pieter Saenredam (1597—1665). Interesul special dovedit încă din copilărie — la 10 ani în 1955 — de Dibbets pentru acest pictor a fost motivul declanșator al unei instructive discuții, purtate din unghiuri de vedere diferite (din care vom cita sau rezuma unele fragmente). Se remarcă nostalgia nesentimentală a lui Saenredam (care a pictat și

https://biblioteca-digitala.ro



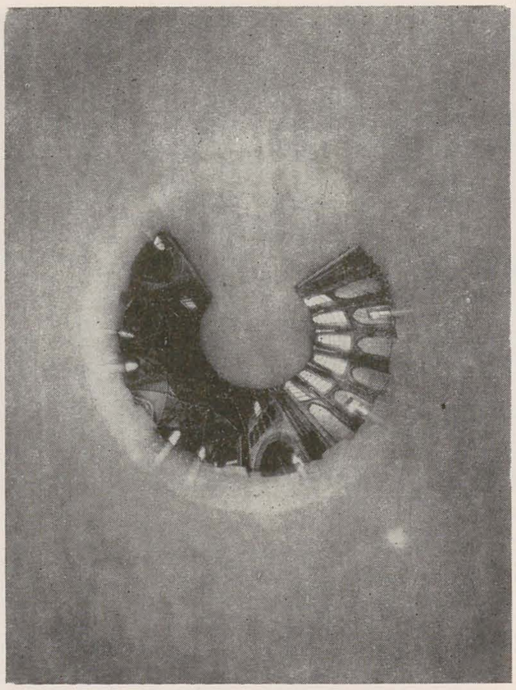
JEAN DIBBETS

mormîntul tatălui său, gravor de meserie), natura sa precisă dar suplă, inteligenţa unei persoane care îşi ştia valoarea. Portretul pe care i l-a făcut Jacob von Campen înfăţişează un om mic, plăcut ca aspect, iar arhivele oraşului Harlem conţin documente preţioase, ca lista cărţilor pe care le poseda. Pentru D. este impresionantă precizia şi acurateţea excepţională, faptul că nu a acceptat pur şi simplu dogmele, că a luat decizii neobişnuite, noi, după cum e uimitoare cantitatea şi selecţia cărţilor sale (arhitectură, medicină, pamflete religioase).

Fascinaţia sa pentru clădiri nu este de natura istoriei artelor, nu l-au interesat bisericile gotice, a fost mai curînd afectat de spaţiul lor, iar alegerea bisericilor era pur accidentală, consideră D., care face o comparaţie cu propria situaţie (atunci cînd a fotografiat piaţa de carne din Middelburg sau catedrala din Bourges, fotografiată fiindcă era la 10 km, nu fiindcă era frumoasă). Spre deosebire de Vermeer, incomparabil în acurateţea asemănării reprezentărilor, Saenredam manipulează realitatea şi introduce propria viziune personală, gîndeşte din afara imaginii. Vermeer reflectă realitatea, Saenredam face « artă abstractă » (motiv de « ceartă terminologică » între istoric şi artistul care « plusează »): Picturile cele mai bune ale lui Saenredam sînt concepute ca un Mondrian sau ca Donald Judd. E o greşeală să consideri că arta abstractă a început la 1910. Egiptenii cunoşteau arta abstractă, iar Saenredam e Mondrianul secolului XVII prin dorinţa de a crea ordine şi de a echilibra o suprafaţă plată. La replica lui S. despre posibila « reîncarnare a spiritului lui Saenredam ». D. explică: « Nu simt că aş fi un discipol al lui Saenredam. Admiraţia mea vine dintr-un simţ similar pentru formă », pentru concentrarea asupra întregii suprafeţe în oricare punct şi nu un punct focal, un loc care să ceară o atenţie mai mare, ci o masă radiantă mare. La Rembrandt interesează modalitatea emoţională, la Vermeer, « Lăptăreasa » e prezentă în spatele mesei din bucătărie, la Saenredam nu există asemenea imagini, nu interesează figurile din biserică, sau orga de pe perete, ci desenul întregului, ce emană propria lui lumină, inexistentă în realitate.

Nu e în aceasta un interes academic, ci o prietenie artistică de acelaşi rang cu Cézanne, Mondrian. Rembrandt dramatizează lumina, Vermeer o pictează cu precizie, Saenredam o abstractizează, el « are ceva, ceea ce sper să obţin şi eu », un echilibru contemplativ, încheie D.

Bert Jansen, scriind despre « Saenredam şi Dibbets » observă că la amîndoi preocuparea prioritară este spaţiul propriu-zis. Saenredam făcea schiţe chiar în clădirile pictate, folosind calcule geometrice precise, Dibbets face o serie de fotografii. Aceste materiale sînt juxtapuse pînă cînd reprezentarea originală a spaţiului e metamorfozată într-o experienţă a spaţiului. Amîndoi realizează aceasta prin onestitatea fără compromis în folosirea mediului vizual. O pictură e o suprafaţă bidimensională — nu o fereastră sau o cutie magică — prin care se exagerează autonomia picturii, activînd facultatea imaginativă a privitorului într-o experienţă a spaţiului. Dibbets spunea: « . . . Poţi să plasezi privitorul în spaţiu şi să-l dezorientezi. Poţi să-l faci



PIETER SAENREDAM, Biserica Sf. Bavo, Harlem, 1648

să se simtă asimilat, să-l faci să se simtă mic sau mare, poţi forţa spaţiul peste el sau să i-l sustragi. Vreau să încerc toate aceste posibilităţi fără a mă îngriji dacă aceasta se cheamă sau nu artă. Nu execut eterna operă de artă, nu fac decît să dau o informaţie vizuală. Sînt mai preocupat de proces decît de produsul final ». Sînt analizate lucrări precum « Corecţie perspectivală — Atelierul meu nr. 1, Pătrat pe perete » (1969), « Studiu despre orizont », « Studii de culoare », în care foloseşte natura iluzorie şi fragmentară a fotografiei pentru a crea structura unei suprafeţe plate.

Există o apropiere între artiştii amintiţi — e concluzia articolului — în felul de a manipula realitatea pentru a face o pictură.

În « Perspectiva nelimitată » — un text al lui Martin Friedman — reapar, pe alt palier al istoriei artei, « ticurile » comentatorilor atît de bine documentaţi. Dibbets locuieşte în Amsterdamul de est, într-o zonă cu clădiri din cărămidă roşie, în cartierul evreiesc în care, înainte de război, era centrul industriei diamantelor. Dibbets are o conversaţie alertă şi volubilă, manifestă curiozitate faţă de arta europeană şi americană, atunci cînd nu este în cea mai bună formă artistică se refugiază în bucătărie, unde pregăteşte prînzul pentru prieteni. Are o colecţie cu mobilă olandeză din anii '20, vase, măşti şi figuri din Noua Guinee olandeză şi lucrări de artişti contemporani ca Sol Le Witt, Carl André, Robert Ryman, Robert Mangold şi o bibliotecă bogată despre artă.

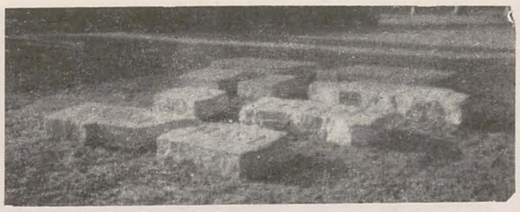
Aşa se închide cercul.

În privinţa artei actuale, formele mecenatului sînt, în orice caz, mult mai puţin numeroase decît ar cere-o atît de ambiţioasa şi cunoscuta deviză — « Arta de a fi unic » (!) — a renumitei firme de bijuterii Cartier. Tocmai de aceea, întîlnirea dintre artă şi afaceri şi-a găsit materializarea tot sub forma obişnuită a unei fundaţii, şi anume « Fundaţia Cartier pentru arta contemporană ». Prin ce s-ar particulariza, totuşi, această fundaţie?

Încă din 1960, firma investea anual între 5—7 milioane franci pentru cumpărarea de lucrări de artă; s-au adunat cîteva sute, majoritatea expuse.

Din 1984, sediul fundaţiei este castelul baronilor Oberkampf de la Jouy—en Josas, lîngă Versailles (în secolul XVIII această familie se ocupa cu imprimeria textilă — aşa-numitele « Foiles de Jouy » — fundaţia include şi un muzeu cu asemenea exponate). « La 20 de minute de Paris şi la 5 minute de Versailles » — cum anunţă automatul telefonic — a luat naştere un adevărat « sat al artiştilor » vizitabil la « ore comode » (chiar în primul an de la înfiinţare au fost 50.000 vizitatori).

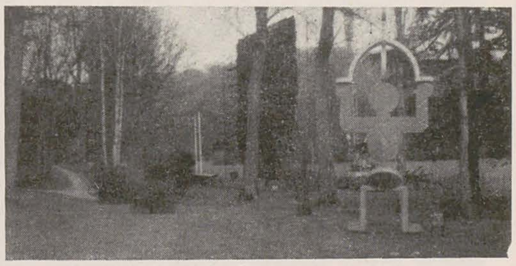
În atelierele « satului » sînt invitaţi, pe diverse perioade, artişti cunoscuţi. Castelul cuprinde un



JAN HAMILTON FINLAY: Ordinea prezentului este dezordinea viitorului, 1983

restaurant clasa I, săli de şedinţe, saloane pentru întîlniri de afaceri şi seminarii (există un « salon César » şi un « salon Arman ») astfel că arta contemporană este « servită » zilnic la fel ca şi bucătăria de calitate (este una dintre ideile directorului general de la « Cartier Joailliers », Alain-Dominique Perrin, în cadrul «mecenatului pentru arta modernă » şi a dezvoltării artei în slujba afacerilor. Chiar şi « pauzele » — plimbări în parcul (de 15 ha) — muzeu în aer liber « împing » către arta contemporană. Alt corp cuprinde cafeneaua şi o sală de expoziţii.

Amintim cîteva sculpturi din parcul fundaţiei: să reţinem coeficientul umoristic al « Parcării pe termen lung » — cîteva maşini îngropate de Arman (1982); « găselniţa » lui César, care, în 1984, a utilizat, într-un « Omagiu lui Eiffel », fragmente provenite din « uşurarea » turnului; « Sera » lui

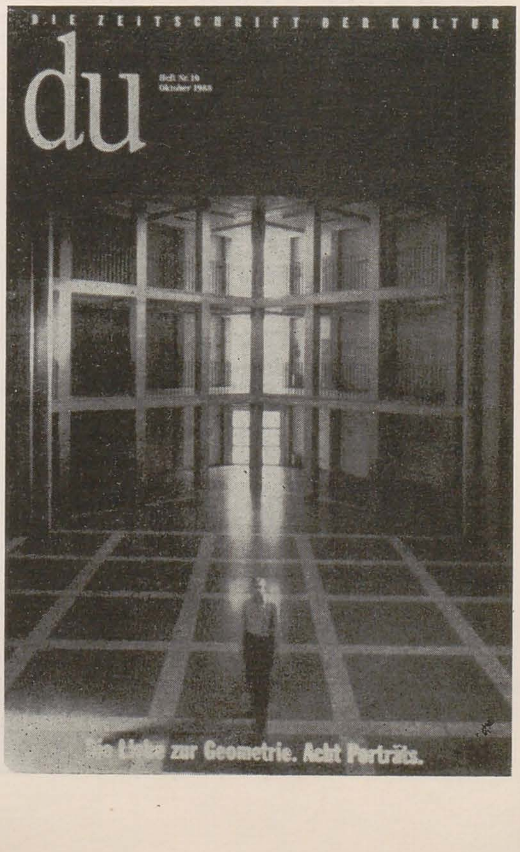


KEITH HARING, Acrobaţie, 1985

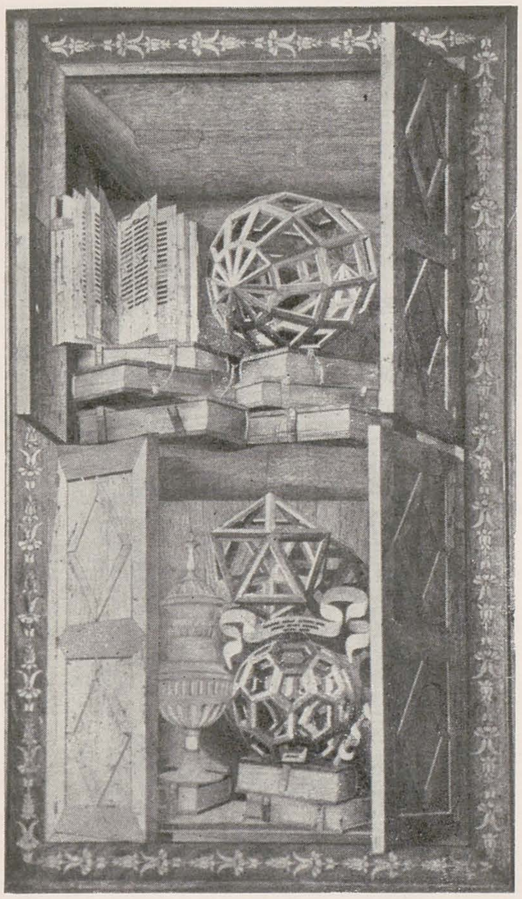
Jean-Pierre Raynaud (1985); « Situaţie orizontală » a lui Keiji Ufmatsu; sculpturi de Keith Haring şi de Jan Hamilton Finlay.

Conservatoarea colecţiei este Marie-Claude Beaud, fostă conservatoare la Toulon, care între 1978—1983 a promovat artişti contemporani despre care în muzee încă nu se ştia nimic.

Un consistent număr tematic al revistei elveţiene Du (10/1988) este consacrat dragostei pentru geometrie, de la Platon la Le Corbusier. Un documentat articol de Werner Oehslin urmăreşte evoluţia înţelesului istoric al geometriei în artă, începînd cu menţiunile timpurii ale lui Herodot şi Strabo despre



https://biblioteca-digitala.ro



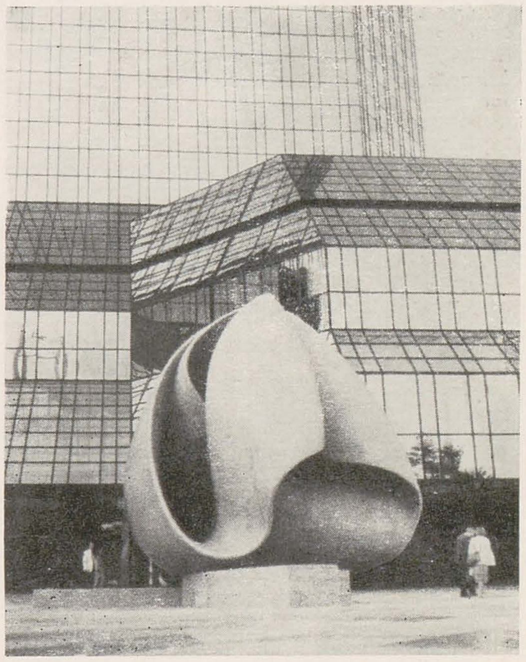
GIOVANNI DE VERONA (1457—1525) Intarsie cu dulap deschis și corpuri geometrice: Verona, Santa Maria in Organo

originile geometriei practice în Egipt. Sînt desigur amintiți Pitagora și Platon, dar și cele « 6 cărți ale Republicii » (1576) în care Jean Boudin spunea că o societate structurată geometric ar fi, în principiu, mai bună, alături de concluzia lui Stoelle (1724): « oricine e îndemînatic în geometrie va deveni ușor adept al arhitecturii ».
Husserl considera geometria o « sursă primordială » cu aplicabilitate absolut generală, iar ideile lui au fost adoptate de către Derrida în conceptul « deconstrucției », atunci cînd a prezentat la Muzeul de Artă Modernă din New York justificări pentru genul de arhitectură făcută de Peter Eisennam și Daniel Libeskind.
Urmează o lungă listă — din care nu lipsește numele lui Vitruviu — cu cei care au adîncit aceste concepte. Sînt cuprinși teoreticieni ai geometriei practice (la 1550 Tartaglio, comentator al lui Euclid, în același an enciclopedistul Cardano, Ossio — 1661) dar și practicieni ai arhitecturii (de la Alberti la Barbaro și Serlio) și desigur ai picturii (Carpaccio și Botticelli reprezintă pe Sfîntul Augustin cu instrumente științifice, de la Uccello, Dürer, Leonardo, pînă la cărțile lui Kandinsky și Klee — ambele din 1925 — în care Euclid este punct de pornire pentru arta modernă. Ruinele de la Delphi i-au inspirat lui Le Corbusier cunoscutele observații filosofice asupra relației între geometrie și artă, geometria dînd « spiritul clar și misterul infinit al combinațiilor », ea fiind « singurul limbaj pe care știm să-l vorbim ». Materialul ilustrativ este foarte bine selectat (și desigur reprodus).

« Apolinicul în artă. Max Bill la 80 de ani » este intitulat articolul semnat de Karl Gerstner (și el prezentat ca practician al artei geometrice în cuprinsul acestei reviste).

Materializările estetice în direcțiile logice ale « artei concrete » a lui Max Bill țin de o liniște mentală și un intelectualism echilibrat, apolinic, neafectat de fluctuațiile modei, indiferent că este vorba de profesorat, de creații pentru scenă, de design, de producție tipografică sau de arhitectură (pe care mai tîrziu o va considera profesia preferată și vocație, descriindu-le pe celelalte ca hobby-uri. Cicluri ca « Familia emisferelor » și « Banda fără sfîrșit » (început în 1935 !) au logica inexorabilă a simplității elementare.

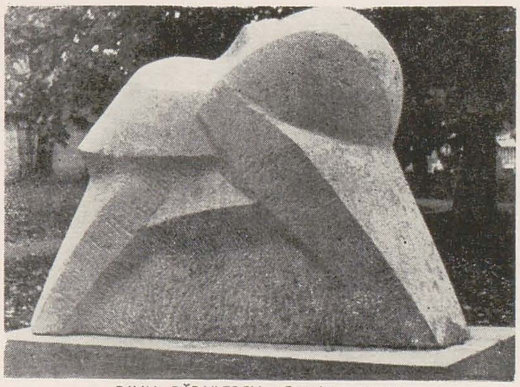
MAX BILL



tabăra de sculptură, straubing 1988 (r. f. germania)

dinu rădulescu

Această primă ediție a avut loc între 1 august și 16 septembrie într-un parc pe malul Dunării. Zece plasticieni au lucrat în materiale variate (granit, lemn, metal, beton etc.), realizînd lucrări extrem de diferite. Două concepții par să se fi confruntat: pe de o parte atitudinea « clasică » față de volum (comună artiștilor de la primitivi pînă la Henry Moore sau Brâncuși), pe de altă parte pasiunea pentru experiment, încercarea de a găsi ceva absolut nou — chiar dacă rezultatul nu mai poate fi numit cu certitudine Sculptură.
Nu este o întîmplare că adepții experimentului erau și cei mai tineri participanți. Unul din ei a făcut un zid din cărămizi înalt de 50 cm care descrie o spirală lungă pe gazonul parcului; altul a construit un fel de buncăr din beton masiv (h: 230 cm) și l-a acoperit cu o carcasă fragilă din metal și sticlă; în fine, unul din lucrurile cele mai șocante — o suită de bucăți de granit, înfipte vertical în pămînt, cu înălțimi variabile (80—150 cm), formînd un șir indian de-a curmezișul parcului. Fiecare dintre acești mini-menhiri poartă în vîrf, ca o pălărie, cîte un capac uriaș de bare, din beton, colorat în galben țipător.
Toate rezolvările spațiale enumerate mărturisesc oroarea față de forma plastică tradițională (fie ea



DINU RĂDULESCU, Cavaler, granit

figurativă sau nu), iar ultimul exemplu conține parcă o intenție de ridiculizare a imaginii sculpturale « clasice ». Celelalte lucrări ale simpozionului se înscriu pe linia cunoscută a « taberelor », așa cum există și la noi, desigur, cu grade diferite de împlinire artistică. Contrastul între cele două « lumi » este excesiv în spațiul, destul de restrîns, al parcului din Straubing și unitatea ansamblului plastic este compromisă. Rămîne doar interesul documentar de a avea aici, ca în eprubetă, ceva din conflictul specific artei contemporane în general.
Experimentele de care am vorbit pun, poate pe bună dreptate, sub semnul întrebării o imagine prea uzată, ușor anchilozată, a sculpturii, dar — din păcate — nu sînt ele însele sculptură și nu oferă deocamdată prea multe sugestii pentru viitor.
Unul din aspectele importante ale vieții de simpozion — schimbul de opinii — și-a găsit însă o interesantă împlinire cu această ocazie. E posibil ca toți participanții să fi plecat acasă mai mult sau mai puțin « zdruncinați » de ceea ce le-a fost dat să vadă în parcul din Straubing . . .

calendar

valeria dobrescu (n. 22 ianuarie 1897), artist decorator, București
clara cantemir (n. 22 ianuarie 1905), grafician, București
jana dușa poenaru (n. 27 ianuarie 1905), grafician, București
ion popescu-negreni (n. 2 ianuarie 1907), pictor, București
pavlin nazarie (n. 23 ianuarie 1909), grafician, București
ștefan barabaș (n. 19 ianuarie 1914), pictor, Tîrgu Mureș
ada ioanid (n. 7 ianuarie 1919), artist decorator, București
lucia armașu (n. 9 ianuarie 1919), pictor, București
marin mihalache (n. 18 ianuarie 1919), critic, București
bălașa ionescu (n. 20 ianuarie 1919), pictor, București
silvia cambir (n. 10 ianuarie 1924), pictor, București
petre dumitrescu jr. (n. 26 ianuarie 1924), pictor, București
benedict gănescu (n. 14 ianuarie 1929), grafician, București
gh. rădulescu-gir (n. 14 ianuarie 1929), sculptor, București
wilhelm demeter (n. 1 ianuarie 1934), sculptor, Constanța
ioan cott (n. 6 ianuarie 1934), grafician, Arad
gh. cernăianu (n. 9 ianuarie 1934), grafician București
geta vișan (n. 15 ianuarie 1934), artist decorator, București
valeriu gheorghe (n. 25 ianuarie 1934), pictor, Iași
vasile chinschi (n. 1 ianuarie 1939), pictor, București
silviu catargiu (n. 8 ianuarie 1939,), sculptor, Galați
zenaida mădescu (n. 12 ianuarie 1939), pictor, Piatra Neamț
tatiana-margareta apahidean (n. 13 ianuarie 1939), scenograf, București
ileana dăscălescu (n. 24 ianuarie 1939), artist decorator, București
ioan chișu (n. 29 ianuarie 1939), pictor, Sibiu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro